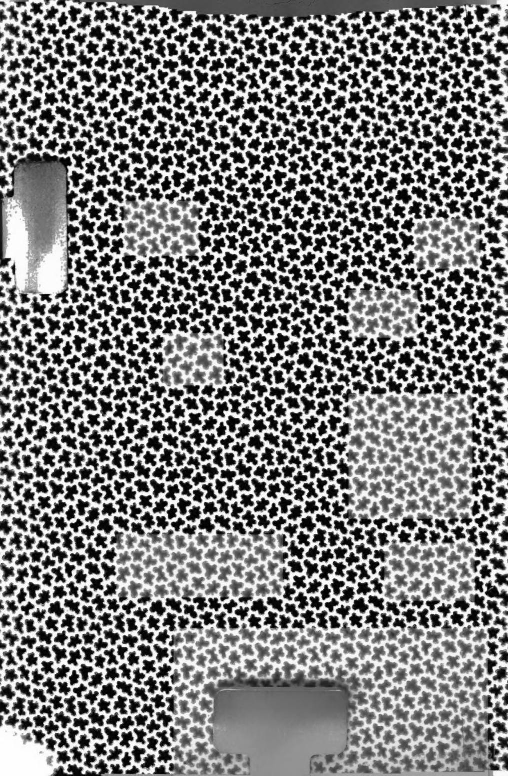
Geschichte der modernen franzoesischen Malerei seit 1789

Julius Meyer

Digitized by Google



AA 9164

Geschichte

der modernen

Französischen Malerei.

Heliodor, aus den Wandmalereien einer Kapelle in der Kirche St. Sulpice.
Von
E. Delacroix.

Geschichte

der modernen

Französischen Malerei

seit 1789

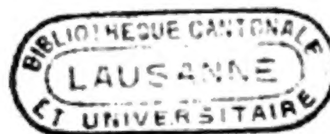
zugleich in ihrem Verhältniß zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur.

Von

Dr. Julius Meyer.

Mit 31 in Holzschnitt ausgeführten Abbildungen.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1867.


BIBLIOTHEQUE CANTONALE
LAUSANNE
ET UNIVERSITAIRE

Vorwort.

Wie sehr auch die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hinter den großen Kunstepochen der Vergangenheit zurückstehen mag: so hat sie doch zunächst für den Zeitgenossen außer dem Interesse ihrer lebendigen Gegenwart den Werth, der eigenthümliche Ausdruck zu sein für die neuen Ideale der Zeit, für das reiche und vielseitige Wesen des modernen Geistes; dann aber auch die allgemeine Bedeutung, eben dadurch eine in der ganzen Kunstgeschichte vielleicht einzige Mannigfaltigkeit des Inhalts wie der Form erlangt zu haben. Es ist nicht Sache des Vorworts, die großen Züge des Zeitalters hervorzuheben, durch die es von der gesammten Vergangenheit ebensowol sich abgetrennt, als Besitz ergriffen hat. Doch schon hier möchte ich auf den Gesichtspunkt hinweisen, aus dem allein mir die Kunst unserer Tage das richtige Licht zu erhalten scheint, ein solches zugleich, das sie im vollen Schein des Lebens und damit von der für alle Gebildeten anziehenden Seite zeigt. In dem goldenen Rahmen der Kunst die dem Jahrhundert eigenthümlichen Züge wiederzufinden, ihre lebendige Wechselwirkung mit dessen durchgreifenden Kräften und Bestrebungen zu verfolgen, mit einem Worte in ihr einen Spiegel des ganzen Kulturlebens zu sehen, in dem als in einem zwar kleineren, aber klaren Bilde seine Strahlen sich sammeln: das scheint mir der Gesichtspunkt zu sein, von dem die Betrachtung der modernen Kunst vorab ausgehen muß.

Er ist es auch, der mich sowol in der Wahl des Stoffes als in der Behandlungsweise desselben geleitet hat. Nicht, daß ich die französische Malerei ohne Weiteres an die Spitze der modernen Kunst stelle. Denn nichts scheint mir unfruchtbarer, als der Rangstreit über die künstlerische Tüchtigkeit und Bedeutung ganzer Epochen oder Nationen: ein Streit, in dem doch allein der auslöschende oder erhaltende Lauf der Jahrhunderte die entscheidende Stimme hat. Aber in der französischen Malerei kommt vollständiger und deutlicher, als in irgend einem anderen Zweige der Kunst, nicht blos das eigene nationale Leben der Franzosen, sondern auch die allgemeine Anschauung und Gesittung des Jahrhunderts zum Ausdruck.

Ebendeshalb bildet sie ein geschlossenes Ganzes, eine fortlaufende Kette der Entwickelung — die gerade unter dem zweiten Kaiserreich an einem Endpunkt angekommen scheint — und so hat sie im eigentlichen Sinne des Wortes eine Geschichte. Daher endlich auch die große Rolle, die sie in der modernen Kunst spielt, der nicht geringe Einfluß, den sie auf die deutsche Malerei geübt hat, und der allgemein künstlerische Werth, zu dem sie gelangt ist.

Wenn ich aber die Kunst als den idealen Widerschein des gesammten Kulturlebens fasse, so muß ihre geschichtliche Betrachtung auch die großen Züge des letzteren umspannen, so weit wenigstens dieselben in jenem Bilde sich entdecken lassen. Es ist zugleich ein Versuch, den ich mache, die Geschichte der Kunst mit derjenigen der Gesittung, der Literatur und des öffentlichen Lebens tiefer zu verknüpfen, als bisher geschehen, und doch dem Leben und der Thätigkeit der einzelnen Künstler ihr volles selbständiges Recht zu geben. Eine Arbeit, die allerdings für die moderne Malerei leichter ist, als für die Kunst vergangener Epochen, sofern jene mit dem realen Leben der Zeit eng verflochten ist und zugleich diese Beziehungen dem Zeitgenossen deutlicher vor Augen liegen. Ob mir dieser Versuch, dessen Schwierigkeiten ich mir dennoch keineswegs verhehlt habe, gelungen ist, ob daher das Buch im Stande sein wird, in weiteren Kreisen als dem der Fachgenossen für seinen Gegenstand ein Interesse zu erwecken: darüber werden die Leser entscheiden müssen. —

Die Auswahl der Abbildungen, für deren sorgfältige Ausführung in Holzschnitt — größtentheils nach den besten Kupferstichen — die Verlagshandlung keine Mühe und keine Kosten gescheut hat, ist so getroffen, daß wenigstens die Führer sowie die hervorragenden Talente der verschiedenen Richtungen in ihren bezeichnenden Werken vertreten sind, und somit der Leser durch eigene Anschauung, auf die es doch zum vollen Kunstverständniß vor Allem ankommt, die Darstellung zu ergänzen vermag.

München, im April 1867.

Der Verfasser.

Inhalt.

Erstes Buch.

Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts und die Stellung der Kunst im neunzehnten.

Zweites Buch.

Die Malerei der Revolution und des Kaiserreichs. Die klassische Kunstweise.

Drittes Buch.

Die Malerei der Restauration und die romantische Schule.

Verzeichniß der Illustrationen.

Seite

Druckfehler:

S. 313, Zeile 11 v. o. lies 1824 statt 1822.

Erstes Buch.

Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts und die Stellung der Kunst im neunzehnten.

Erstes Kapitel.

Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts.

1.

Ihr Charakter und ihr Verhältniß zur Gesittung.

Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts in seiner zweiten Hälfte ist zu einer eigenthümlichen Berühmtheit gelangt. Vielleicht gibt es in der neueren Geschichte keine zweite Periode der Kunst, in welcher sich der Charakter und die Formen des gleichzeitigen Lebens so treu wiederspiegeln. Die Sitten und das Treiben der höheren Stände gaben dem Zeitalter, das überhaupt von den Höfen und dem Adel seinen Zuschnitt empfing, sein bezeichnendes Gepräge; sie erhielten zugleich ihren treffenden Ausdruck nicht blos in den bekannten Bildern von Boucher und seinen Nachahmern, sondern ebenso in den hundertfach variirten mythologischen und allegorischen Scenen. Jene setzten die vornehme Gesellschaft mit ihrer Ausschweifung und Geziertheit in eine Natur, die sich für idyllisch gab und nichts weiter war, als zierliche Theaterdekoration; diese gaben den Göttern und Helden der alten Welt, sowie den ausgehöhlten Figuren einer schon abgelebten Phantasie mit einer sinnlich ausgeladenen Form den lüsternen Anstrich und das kokette Lächeln der Salonmenschen. Es war im Grunde derselbe Schlag von Geschöpfen, fast ebenso rosig, nicht weniger nackt, mit der gleichen lockenden Wendung, die auf den Gemälden La Grenée's und C. Vanloo's die Tugend und die Weisheit oder die Künste vorstellten und auf den Bildern Boucher's, Baudouin's und Fragonard's die Schäferinnen spielten. Eine Kunst, die hinlänglich der durchgängige Zug kennzeichnet, daß sie dem Beschauer vorab die Frage aufdrängt, ob ihre fast nackten oder fast bekleideten Gestalten schon halb aus- oder halb angezogen sind.

Nie hatte sich die Kunst mit mehr Leichtsinn über die Natur und den realen Schein der Dinge hinweggesetzt und doch war sie nie so tief befangen in den sinnlichen Bedürfnissen, in dem alltäglichen Handel und Wandel

der Zeit. Der Genußsucht und den manierirten Umgangsformen eines Geschlechtes, das in geselligen Freuden sein Leben hintändelte, mußte ebensowol die landschaftliche Natur sich fügen, als die überlieferte Welt des christlichen Himmels, der Geschichte und der Mythologie; für diese, wie für jene hatte die Malerei nur so weit Sinn und Verständniß, als sie in ihnen das leichtfertige, tänzelnde gepuderte Wesen des gesellschaftlichen Treibens mit malerischem Reiz erscheinen lassen konnte. Ganz aufgegangen schien sie so in der Anschauungsweise der tonangebenden Kreise, ganz verloren in die fertig überlieferten Formen und Gestalten, die der Phantasie geläufig waren und sich daher mit leicht spielender Hand in's Endlose wiederholen ließen. Gleich weit war also die Kunst sowohl von der Natur, wie von jeder idealen Auffassung. Sie ging vor Allem auf sinnliche Wirkung aus und doch zugleich auf einen salonfähigen Anstand der Bewegung, einerseits verfestigt in stehender Manier, andererseits zerstreut in zuchtloser Willkür, auf den Ausdruck lüsterner oder hochtrabender Empfindung bedacht und doch von dem Mangel inneren Lebens erkältet. Es war ebenso wie in der Gesellschaft, die mit geistreichem Spiel die Natur in ihr Gegentheil verkehrte und doch dem Zwang einer hergebrachten Form und Sitte unterlag.

Auch die sogenannte klassische Richtung der Malerei (vertreten namentlich durch Natoire, Doyen, La Grenée und Challe) kam über diese Art von Anschauung nicht hinaus. In die Sagen und geschichtlichen Stoffe der klassischen Welt hatte sich der französische Geist mit der ihm eigenen pathetischen, effektvoll herausschlagenden Weise eingelebt. Die Malerei war von Nikolas Poussin, der sich die Antike (wie er sie verstand) geradezu zum unbedingten Vorbild genommen, ein für allemal in diese Bahn gelenkt. Allein hatte schon er, arm an eigenthümlicher Empfindung und von dem hohen Werthe der klassischen Bildung ganz durchdrungen, die Natur gering geachtet, und so seinen idealen Figuren weder tieferen Ausdruck, noch den Wurf lebensvoller Form und Bewegung mitgeben können: so erschien in seinen Nachfolgern, die zudem, von der Virtuosität Lebrun's geblendet, dessen verblasene und pomphafte Manier annahmen, die antike Welt vollends wie ein Schattenreich, dessen Gestalten gehalt- und seelenlos, von keinem menschlichen Trieb und Gefühl bewegt, nur das eitle Bewußtsein ihrer theatralischen Würde oder ihrer frivolen Grazie an den Tag legen. Und zeigte sich auch einmal, wie wir an Vien, dem Lehrer David's sehen werden, innerhalb dieser Richtung ein Streben nach einer mehr naturwahren und maßvollen Darstellung, so gingen doch solche einzelne ernstere Versuche — davon

abgesehen, daß sie in akademische Gemessenheit zurückfielen — in der allgemeinen Entartung unter.

Ganz ähnlich verhielt es sich mit der religiösen Malerei, die natürlich auch unter der Regentschaft und Ludwig XV. mit dem Schmuck der Kirchen noch vollauf beschäftigt war. In ihr waren auch die Obengenannten thätig welche sonst mit Vorliebe klassische Stoffe behandelten; wie umgekehrt diejenigen, deren Hauptfach sie war (wie Restout, Pierre und Deshays) mit gleicher Leichtigkeit zu mythologischen und allegorischen Motiven griffen. Denn Auffassung und Darstellung waren ja überall dieselben. Die Madonnen, Engel und Heiligen wurden ebenso wie die alten Helden in's Französische übersetzt und zwar in den gefälligen Typus des 18. Jahrhunderts. An die Stelle ausdrucksvoller Empfindung trat auch hier die theatraliche, elegante Bewegung und zu entblößten Brüsten, schlank sich ausschwingenden Beinen, flatternden Genien, wallenden Gewändern und schwunghaften — wenn auch sinnlosen — Geberden fand sich hier gleichfalls ausreichende Gelegenheit. Nicht wenige dieser Bilder sind in drei Stockwerke eingetheilt: in dem unteren Einige aus der niederen, irgendwie duldenden oder gepeinigten Masse; im mittleren schon ein höheres Geschlecht von heiligen oder sonst bevorzugten Menschen mit aristokratischen Manieren und mehr buhlerischem als frommem Blick zum oberen Stockwerk gewendet, zum geöffneten Himmel, aus dem die liebenswürdigsten Erzengel und Madonnen, gleichsam die Blüthe des himmlischen Hofstaates, sich mit süßer Gewährung herabneigen. Das Ganze fast ein Bild der damaligen Abstufung der Stände und ihres Verhältnisses zum königlichen Hofe.

Ueberhaupt war die liebste Vorstellung des Zeitalters der offene Himmel, bevölkert von leuchtenden, einerlei ob christlichen oder heidnischen Göttern, die nur das ideale Bild der feinen „Gesellschaft" waren: befreit von der Last der irdischen Mängel wie der irdischen Kleider und dem Zwange der Etikette, ganz Schönheit, Lächeln, Liebe und Genuß. Daher ganz begreiflich, daß Antoine Coypel, einer der Maler aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, an denen sich die Nachfolger bildeten, die Hofdamen als Göttinnen in die Versammlung des Olymps aufnahm, als er diesen, das Hauptgemälde zu einem Bildercyklus aus der Aeneide, für den Herzog von Orleans im Palais Royal darzustellen hatte. Da es aber doch auch in dem mittleren, bürgerlichen Stande nicht an reizenden Geschöpfen fehlte, so ist es ebenso bezeichnend, daß der Sohn des Vorigen, Nikolas Coypel, diese zu Ehren brachte, indem er sie ihrer entstellenden Hülle entkleidete und in Nymphen

verwandelte. Für diese offenen Himmel aber mit ihren Wolken, ihrer Lichtfülle und ihren lockenden Gestalten fand sich überall ein passender Raum, an den Decken der Paläste und öffentlichen Gebäude, an den Gewölben und Kuppeln der Kirchen. Durchbrochen sollte die lastende Decke des Hauses erscheinen, um diese irdisch-göttliche Zauberwelt hereinleuchten zu lassen, und nur ein Geschlecht, das vom Gesetz der Schwere und der Realität erlöst frei im Raume schweben konnte, verkörperte das in Allen lebendige Ideal der Glückseligkeit. In dieser Götterwelt war vollbracht, was der Gesellschaft höchstes Ziel schien; in ihr das Uebersinnliche sinnlich geworden und das Sinnliche über die Noth und die Pflichten der Wirklichkeit erhoben.

Die Decken- und Kuppelgemälde („Les grandes machines") waren denn auch das Lieblingsfach und die Stärke der damaligen Maler. Sie standen hierin auf den Schultern ihrer meist größeren, aber nicht immer ebenso unbefangen auf bloßen Reiz ausgehenden Vorgänger. In dieser malerisch-dekorativen Gattung hatten sich schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts P. Mignard (Das Paradies in Val de Grâce) und S. Bourdon ausgezeichnet und das Vorbild gegeben; jener mit mehr spielender Anmuth, dieser mit dem Anspruch auf großen Styl, beide aber noch mit einem gewissen Streben nach Ausdruck und Würde, das dem Zeitalter Ludwig's XIV. eigen war. Nach ihnen thaten sich namentlich A. Coypel und F. Lemoyne hervor, beide in der Wende stehend zwischen dem Zeitalter Ludwig's XIV. und dem des XV. und so auch die Kunst aus der noch etwas gehalteneren Art des 17. Jahrhunderts in die lockere Ausgelassenheit des 18. überführend. Ersterer war noch auf kräftigen Ausdruck bedacht, fiel aber, da er ihn nicht treffen konnte, in leere Uebertreibung und Karikatur. Letzterer dagegen, der Lehrer der Natoire und Boucher, der die Nymphen und Göttinnen gar zierlich in eine zurechtgeputzte Natur zu setzen und in seinen Deckenmalereien die Frische und Lebhaftigkeit des Kolorits durch einen sanften, nur um so sinnlicher lockenden Schleier abzutönen wußte, — Lemoyne bezeichnet den entschiedenen Uebergang zu der späteren Kunst und Sitte. Nun war der Weg geebnet für die kleinen Paradiese der Boucher's und Vanloo's, für die großen, heidnischen oder christlichen Götterhimmel der Natoire, Doyen, Pierre und Fragonard, denen auch das ernste Motiv Anlaß zur Schilderung unverholener Sinnenlust — natürlich in salonfähiger Form und Bewegung — wurde.

So war die ganze irdische und überirdische Welt in eine bunt durcheinander spielende Schaar sinnlich reizender Gestalten aufgelöst, aller Inhalt in denselben Model zierlich manierirter Erscheinung gegossen. Es ist

bezeichnend, daß Jean Fragonard, der sich namentlich die Baroccio, Solimena und Cortona zum Muster genommen und ebenso die Salons der Dubarry wie das Boudoir der Tänzerin Guimard schmückte, mit universeller Leichtigkeit alle Stoffe behandelte, in allen Gattungen arbeitete, vom klassischen Historienbild im monumentalen Maßstab bis herab zur Schäferidylle, für die er sich eigens in seinem Atelier aus natürlichen Blumen, Laubgewinden und feinen Geweben die Dekoration zugerichtet hatte. Und so durchgreifend war diese ganze Kunstweise, so sehr auf das Dekorative und Anlockende aus, wie es das Zeitalter liebte, daß selbst der Künstler, der meist für den begabtesten der Periode gilt und wie es scheint ein ernsteres Streben hatte, P. Subleyras, doch auch nur in jener leichten gefälligen Weise sein Talent zu vollem Ausdruck zu bringen im Stande war.

Indessen wie im Leben selber als Rückschlag gegen die Sittenlosigkeit ein empfindsames Interesse für das einfache Glück und Leid des Familienlebens auftrat, so suchten im Gegensatz zu den rosigen aufgebauschten Gestalten der Boucher's und Vanloo's, den manierirten Götter- und Heiligenschaaren von Natoire und Restout, die gemüthlichen Familienscenen von J. B. Greuze die Wahrheit eines natürlichen, noch unverdorbenen Lebens und eine tiefere Empfindung auszudrücken. Es war im Grunde derselbe Drang nach Natur, der in der literarischen Welt Rousseau zu seinen vernichtenden Ausfällen gegen die Gesellschaft und die Civilisation trieb und Diderot auf den Gedanken brachte, durch die rührenden Konflikte des bürgerlichen Drama's wieder einfaches Gefühl und natürliche Leidenschaft auf die Bühne zu bringen. Freilich war auch diese Begeisterung für die Natur von ihrem Gegensatz angesteckt, auch in sie das gemachte Wesen der Zeit und die Reflexion der Bewußtheit eingedrungen; sowohl in den Dramen Diderot's als in den Bildern Greuze's — die jener in seiner überschwenglichen Art nicht genug zu preisen wußte — war die Natur durch die Alles verzopfenden Hände des Jahrhunderts gelaufen. So war auch von der Richtung, welche Greuze eingeschlagen, eine tüchtige Fortbildung nicht zu erwarten, wenn auch der Künstler als solcher seinem literarischen Genossen überlegen war und in seiner Art es der Meisterschaft nahe brachte. Dieses Familiengenre hatte, bei einer feinen Beobachtung des individuellen Lebens, doch zu sehr den Charakter der hausbackenen Prosa, die im Gegensatze zur Ausschweifung auf ihre Rechtschaffenheit pochte, und zu viel von dem gerührten Wesen einer Gefühlsweise, die sich in dem Pathos der kleinbürgerlichen Beschränktheit gefiel, um in die Entwicklung

der damaligen Kunst fördernd oder umbildend einzugreifen. Zudem war doch auch die Behandlung des Malers, so geistreich der freie Zug seiner Form und sein flotter Farbenauftrag war, noch in der konventionellen Weise des Zeitalters befangen. Daß neuerdings die Bilder des Meisters, namentlich seine Einzelfiguren, junge Mädchen in der anziehenden Situation einer einfachen Beschäftigung, von den französischen Kunstliebhabern mit fabelhaften Preisen bezahlt werden*), das mag zum Theil wol jener ächt malerischen Behandlungsweise zuzuschreiben sein: sicher aber mehr noch der eigenthümlichen sinnlichen Anmuth und Liebenswürdigkeit dieser Gestalten, dem Hauch der reizenden Lust und des verlockenden Lebens jener Zeit, der auch diese Unschuld, nur zarter, unfaßbarer, aber ebendeßhalb nur um so verführerischer umschwebt. Die Gesellschaft des neuen Kaiserreichs, die sich in mancher Beziehung mit derjenigen unter Ludwig XV. berührt, ist überhaupt empfänglich für die sinnlichen Lockungen der Kunst dieser Epoche und spürt daher eifrig nicht bloß die Greuze und Watteau, sondern auch die Boucher, Fragonard und Pater auf, um mit ihnen ihre Paläste zu schmücken.

Vielleicht die einzige reine Künstlernatur jener Zeit, die von dem geschminkten und gefälligen Wesen derselben kaum berührt wurde, war nicht sowohl Greuze, als J. B. S. Chardin, ein hervorragendes, aber anspruchsloses Talent, das in der liebevollen Darstellung einfacher Stillleben und der kleinen Stoffe des täglichen Treibens den Holländern nahe verwandt war. Er hat bei nahezu meisterhafter Ausführung die malerische Anschauung im tieferen Sinne, welche in den treuen, aber ideal durchgebildeten Schein der Wirklichkeit das innere Leben legt und so dieses niedere Dasein charaktervoll ausprägt und doch über das Gemeine erhebt: eine ganz vereinzelte Erscheinung, die nur von den guten Säften der künstlerischen Ueberlieferung genährt zu sein schien. Neben ihm that sich — und zwar ebenfalls in einem mehr abseits liegenden Gebiete, dem der Landschaft — nur noch eine gesundere Kraft hervor, der es um eine treuere und wahrere Naturauffassung zu thun war: Josephe Vernet. Aber auch er konnte sich von dem Triebe nach einer besonderen, gleichsam geräuschvollen Wirkung nicht losmachen, die er durch eine gewisse Aufregung der Natur, seltsame Beleuchtunge nund stark hervortretende, bewegte Staffage zu erreichen suchte**).

*) So 1865 das junge Mädchen mit dem Lamme aus der Galerie Pourtalès mit 100,200 fr., das garnabwickelnde Landmädchen mit dem spielenden Kätzchen aus der Galerie Morny mit 91,500 fr.

**) Wie im Sittenbilde Chardin ein später und vereinsamter Nachzügler der Holländer

Es ist fast der ganzen französischen Kunst eigenthümlich, daß sie bei aller Begabung und allem Geschick für die Form doch einen solchen Inhalt in diese zu legen sucht, der noch über die künstlerische Erscheinung hinaus den Geist oder die Sinne beschäftigt. Sie ist selten ganz frei von stofflichem Interesse. Sei es nun, daß sie sich an die Sinnlichkeit des Beschauers wendet oder Empfindungen in ihm nachklingen läßt, die jenseits des Bildes liegen, oder endlich — was öfter der Fall ist, als man gemeinhin annimmt — durch den Ausdruck einer folgenschweren Situation, eines bedeutungsvollen Momentes, der zu allerlei Gedanken anregt, auf ihn wirken will. Denn der Franzose will die Aufmerksamkeit und die Phantasie des Zuhörers oder Beschauers gefangen nehmen, an sich fesseln; daher sucht er die Form zu packender Bestimmtheit zu vollenden, um die Wirkung schlagend zu machen, sucht aber auch gern, um seines Erfolges doppelt sicher zu sein, nach einem besonderen Reiz des Inhaltes. Er nimmt in dieser Eigenheit die schwankende Mitte ein zwischen dem eigentlichen Romanen, den allein die gesättigte, den Stoff ganz in sich versenkende Form befriedigt, und dem Germanen, dessen rastlos immer in sich selbst zurückkehrender Geist eine Vorliebe für den gedankenschweren Inhalt hat, der über die Form hinausquillt.

Jene Beimischung des stofflichen Interesses läßt sich auch an der französischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts wahrnehmen, so sehr diese sonst darauf aus zu sein schien, das ganze Leben in ein reizendes Formenspiel zu verflüchtigen. Zwar trat hier natürlich, wo die Kunst vor Allem nach dem gefälligen Schein eines feinen Lebensgenusses und höfischer Formen strebt, das gedankenhafte Element mehr zurück. Allein lag schon darin, ebenso wie in der Vorliebe für die prunkende Vornehmheit der klassischen Stoffe oder die Rührung bürgerlicher Schicksale, ein über die Kunst als solche hinausgreifendes Interesse: so verfehlte man andererseits

---

war, so hatte die Landschaft des 19. Jahrhunderts einen verlorenen Vorposten in Lantara (1729 — 1778; ein Bild von ihm im Louvre). Ein Maler von bedeutendem Talent, aber schon damals kaum gekannt und dann lange vergessen, weil er, aus niederem Stande, sich von der Gesellschaft abgeschlossen hatte und lässig und sorglos mit unüberwindlichem Kneipenhumor sein Leben und seine Gaben im Verborgenen verzettelte. Seine Landschaften zeichnen sich durch eine einfache Auffassung der heimatlichen Natur aus, die er zudem in den stimmungsvollen Duft von Licht und Luft, in warme Beleuchtungen zu hüllen wußte; so war er ein Nachfolger von Claude Lorrain und zugleich ein Vorgänger der modernen Stimmungslandschaft. Seiner Behandlung fehlt es an Sicherheit der Form, sowie an Sorgfalt und Vollendung.

nicht, allerlei abstrakte Vorstellungen in das verlockende Gewand der zopfigen Götter zu kleiden. Die Allegorie im übelsten Sinne, die dem Begriff eine hohle Hülle umwirft, welche sich um jenen nicht kümmert und mit buhlerischem Seitenblick nur um ihren eigenen Reiz weiß, mußte besonders einem Geschlechte zusagen, das vorab auf Repräsentation — für die französische Sache ist der deutsche Ausdruck schwer zu finden — bedacht war und auch den ernsten Inhalt des Lebens in Schein und leere Formen zerfaserte. Keine Epoche der Malerei hat eine solche Ueberfülle von Allegorien aufzuweisen, wie die französische des achtzehnten Jahrhunderts; ein deutliches Zeichen, wie buchstäblich der Kunst ihre eigene Seele ausgeweidet war. An den öffentlichen und Privatwänden prangten die halbnackten, mit üppiger Körperfülle und leerem Lächeln kokettirenden Gestalten, die alle möglichen Begriffe vorstellen wollten und in der That nichts vorstellten, als eine tändelnde Mischung von sinnlich ausgeladenen, aufregend entblößten Leibern und aufgebauschten, flatternden Gewandstücken.

Den Charakter und die Zustände der ganzen damaligen Kunst hat uns Diderot in seinen verschiedenen „Salons" lebhaft vergegenwärtigt. Wenn er, ein Enthusiast von Natur aus und in der Anschauung seines Zeitalters befangen, an der immer noch malerischen, wenn auch ausschweifenden Phantasie seine Freude hat, so sind ihm doch andererseits der Verfall und die Entartung vollkommen bewußt. Er macht darüber feine und treffende Bemerkungen; er tadelt ebenso sehr den Mangel an einfacher Auffassung des wirklichen Lebens, als den an jeder idealen Erhebung. „Die Maler werfen sich auf die Mythologie, sagt er einmal, sie verlieren den Sinn für die natürlichen Ereignisse des Lebens; ihr Pinsel bringt nur noch Scenen hervor, die unzüchtig, verrückt, ausschweifend, ideal (im üblen Sinne) oder wenigstens jedes tieferen Interesses bar sind". Und wie werden die mythologischen, die allegorischen Vorwürfe behandelt? „Die Wahrheit, die Tugend, die Gerechtigkeit, die Religion werden von La Grenée zurecht gemacht für das Damengemach eines Finanzmannes. Der Luxus erniedrigt die großen Talente, indem er sie zu niedlichen Spielereien zwingt, und die großen Stoffe, indem er sie in's Groteske herabzerrt". Und so spricht sich Diderot öfters über die Abhängigkeit der künstlerischen Anschauung von der inneren Fäulniß des allgemeinen Lebens unumwunden aus. „Es ist in fast allen unseren Bildern, lautet eine andere Stelle, eine Schwäche der Auffassung, eine Armuth an Ideen und innerem Gehalt, die eine kräftige Erregung, eine tiefe Empfindung gar nicht aufkommen lassen. Die Menschen

sind ohne Einbildungskraft, ohne Schwung und Begeisterung, sie können keine großen und mächtigen Ideen fassen." Noch schlagender bei Gelegenheit Boucher's, obgleich dessen Talent und Können, damals selbst von den Künstlern bewundert, auch der Kritiker anerkannte: „Der Verfall des Geschmacks, der Farbe, der Komposition, der Charaktere, des Ausdrucks, der Zeichnung ist der Sittenverderbniß Schritt auf Schritt gefolgt. Die Grazie dieser Maler ist den Ballettänzerinnen entlehnt und selbst ihre nackten Gestalten sind Marionetten mit Schminke, Flitter und Schönheitspflästerchen".

Immer wieder kehrt in seinen Berichten die Klage, daß es der Kunst an jedem Ausdruck tieferer Empfindung, daß es ihr am Hauch der Seele fehle. Begreiflich, daß dann der leicht erregbare Mann, von dieser entnervten Phantasie immer mehr abgestoßen, in überschwängliche Lobsprüche ausbricht, das eine Mal über die Landschaften von Vernet, in denen sich eine bewegte Natur mit einer das Gemüth ansprechenden Staffage erhöhten Reiz gibt, das andere Mal über die Sittenbilder von Greuze, in denen sich einfach menschliche Empfindungen und Schicksale spiegeln. Aber wir haben gesehen, wie diese Meister einerseits gegen die Masse der tonangebenden Gattung zurücktreten, andererseits doch auch selbst in die herkömmliche Anschauung zurückfallen. Der bildenden Kunst des achtzehnten Jahrhunderts ist es überhaupt eigen, daß sie zur Dienerin der Gesellschaft und höfischer Sitte geworden, indem sie sich mit dieser ausbreitete, immer mehr verflachte und herunter kam. Sie ist darin der gerade Gegensatz der damaligen Literatur und Dichtung: diese trat umgekehrt aus der ungesunden Treibhausluft der vornehmen Welt heraus und reifte, aus dem Boden der ursprünglichen Menschennatur frische Kräfte aufnehmend, einem neuen Leben entgegen. Sie war die Morgenröthe eines neuen Weltzustandes, jene der fahle Kerzenschimmer einer im letzten Faschingstaumel sich erschöpfenden Gesellschaft. Die Malerei war zur Sache des bloßen Schmucks geworden, ob sie nun vom Fächer, vom Altarbild oder der Decke des Palastes den geschminkten Herren und Damen entgegenlächelte. Diderot schiebt einmal seinem Kunstberichte eine ganze Satire ein über den unheilvollen Einfluß der entarteten Gesittung auf das ästhetische Leben überhaupt und bemerkt dabei: „In einer solchen Zeit gibt es hundert Staffeleigemälde für eine große Komposition, tausend Porträts für ein historisches Bild, in ihr schießen die mittelmäßigen Künstler wie Pilze auf und überschwemmen die Nation". Dem widerspricht nicht die Masse großer Deckenbilder; diese waren ja nichts als vergrößerte Dekorationsstücke, denen in der Auffassung

wie in der Behandlung die monumentale Würde und Großheit gänzlich fehlte.

Uebrigens spricht sich in diesen herben Urtheilen eines für die Reize der Kunst so empfänglichen Zeitgenossen noch mehr aus als das Bewußtsein des allgemeinen Verfalls. Es ist darin zugleich das künstlerische Bedürfniß des neuerwachenden französischen Geistes vorgezeichnet und die Bahn, welche die bevorstehende neue Epoche der Malerei zuerst betreten sollte. Wir werden sehen, wie die hereinbrechende, von einer anderen Anschauung bewegte Zeit auf eine ernste Kunst gerichtet war, die von einem mächtigen Leben und Inhalt erfüllt und von dem Gesetze der klassischen Form geleitet, den Menschen über die Alltäglichkeit zu erheben suchte.

2.

Der künstlerische Werth dieser Malerei und ihr Ausgang.

Wie dieser Malerei aller Inhalt und alle Empfindung fehlte, so war auch die Anschauungs- und Darstellungsweise der Künstler ohne jeden individuellen Charakter, ohne alle Natur und ganz in Manier aufgegangen. Es gab gewisse feststehende Gesetze der Komposition, der Vertheilung von Licht und Schatten, der Farbenharmonie, der Stellung und Bewegung der Figuren, denen die ganze Malerei unterlag und auch bei der ausschweifendsten Kühnheit sich nicht zu entziehen wagte. Von einem Studium der Meister der Renaissance, von denen sie sich doch ableitete, war so wenig mehr die Rede, wie von dem der Antike. Es waren vielmehr die Manieristen, an welche sich auf ihren italienischen Studienreisen die französischen Künstler hielten. Wie die Bildhauer, die Alten verachtend, das Vorbild des Zopfs, die Statuen der Engelsbrücke von Bernini kopirten, wie die Architekten sich an den Bauten Borromini's begeisterten, welche das Barocke in das Rokokko überführend alle konstruktiven Glieder in geschweifte, gewellte, gewundene Zierformen ausluden, zerschnitten und wiederverknüpften: so suchten sich die Maler die Bravour der Solimena und Tiepolo anzueignen, die selber schon aus der unlauteren Quelle der Lanfranco, Pietro da Cortona und Luca Giordano geschöpft hatten. Diese waren auch die Muster ihrer Vorgänger gewesen, des A. Coypel, der außerdem die Gewänder des Bernini in die französische Malerei einführte, und des Lemoyne, der mit hellem Enthusiasmus für die Deckengemälde

jener Italiener die Manier des achtzehnten Jahrhunderts einleitete. Natürlich gingen die Späteren auch bei diesen ihren Landsleuten in die Schule, wie außerdem bei P. Mignard und Jouvenet aus der vorhergehenden Epoche. Selbst diese hatten nicht auf die großen Meister zurückgegriffen, sondern sich insbesondere nach A. Caracci — offenbar auch der Zweite, obwol er nie in Italien gewesen — gebildet. Von **Mignard** entnahm man die süße und liebliche Manier, sowie die Verkürzung der an der Decke wie in der Luft über den Köpfen der Beschauer schwebenden Gestalten, die er selber von Correggio und seiner Schule entlehnt hatte; bei ihm auch finden sich zuerst die fließenden, geschwungenen Kontoure. Von **Jouvenet** suchte man sich das Feuer und die Kraft seiner Bewegung anzueignen, verzichtete aber auf die ihm eigenthümliche Gewalt des Ausdrucks und die mächtige Wirkung seiner Licht- und Schattenvertheilung.

Zumal aber strebte man, es ihm in der Entschiedenheit nachzuthun, mit der er die verschiedenen Pläne der **Form** anzeigte und hervorhob (die „méplats“) und so die Gestalt reliefartig heraustreten ließ. Auf dieses rundliche, täuschende Herausspringen des Körpers hatten es Alle abgesehen; und um diese Wirkung zu erreichen, standen sie nicht an, ohne viel Rücksicht auf die Gesetze des organischen Bau's die Pläne beliebig zu vervielfältigen. Von dieser ganz willkürlichen, die Form gleichsam zurechthämmernden Behandlung, die zum bloßen Kunstgriff geworden, war selbst ein Greuze nicht frei. Dazu kamen dann die „flammenden“ Umrisse (als konventionelle Schönheitslinie), mit denen Coypel vorangegangen war, und der gefällige Wurf oder flatternde Schwung faltenvoller Gewänder, zu denen man den Stoff nicht sparte, nur daß man ihn lieber in die Lüfte schweifen oder auf den Boden herabwallen ließ, als den menschlichen Leib mehr denn zum Reiz gehörte damit bedeckte. Die Bewegungen und Geberden wurden nun vollends bedeutungslos; man schien sie mehr zum Spiel zu gebrauchen, zum Zug der Linien und zur Abrundung der Komposition, als um in ihnen die innere Stimmung oder Leidenschaft auszudrücken. Man hatte für sie eine Stufenleiter gewisser eleganter Formen, die man mit besonderer Vorliebe wiederholte; ja, um in die Stellungen einen gewissen graziösen Wurf zu bringen, kam es einem Boucher selbst darauf nicht an, die Glieder zu „brechen.“ Galt es dann, in einer ernsteren Darstellung doch ein gewisses Pathos zur Erscheinung zu bringen, so half man sich mit der theatralischen Aufgeregtheit „klassischer“ Geberden, in der sich z. B. Restout hervorthat.

Ebenso hatte sich für das Kolorit eine feste Manier gebildet. Die Maler strebten nach einem wohlklingenden Durcheinander, gleichsam nach einem harmonischen Lärm von Farben. Eine gewisse Frische, Lebhaftigkeit und Heiterkeit derselben war entsprechend der Stimmung des Zeitalters beliebt; aber seit Lemoyne galt es, sie abzutönen und ihren Reiz durch das Weiche und Verschwimmende zu erhöhen. Der Gesammtton spielte meistens in's Rosige oder in's Gelbliche. Es war ein Kolorit, in dem der Stoff seinen Charakter, jede Erscheinung ihre körperhafte Bestimmtheit verlor; namentlich wurde das Fleisch baumwollenhaft und wie geschminkt behandelt. Zugleich legte man auf die technische Führung des Pinsels, auf die Art des Farbenauftrages großes Gewicht. Der kecke, pastose Strich der italienischen Manieristen kam besonders in Aufnahme und wurde nur bisweilen, in der Darstellung zarterer Motive, zu einer mehr verschmolzenen Weise gemäßigt.

Begreiflich, daß diese Maler, wenn sie noch hie und da die großen Meister zu kopiren versuchten, dieselben in ihre Manier übersetzten und in den Alles verfälschenden Model ihres Jahrhunderts zwangen. Die ganze Zeit hatte für jene Kunst kein Auge mehr; wurde doch C. Vanloo, der in dieser Entstellung einer der Aergsten war, für einen Kenner der Alten und großen Zeichner gehalten. Wenn je noch Einer in akademischem Pflichtgefühl einen antiken Kopf kopirte, so versäumte er sicher nicht, ihm im Geschmack der Zeit Ausdruck zu geben — was später David „die Antike mit moderner Brühe würzen" nannte — d. h. ihm mit der ausschweifenden malerischen Schönheit aufzuhelfen, in der es ja unzweifelhaft dieses Jahrhundert allen früheren zuvorthat. Und ebenso wie die großen Vorbilder des Alterthums und der Renaissance hatte diese Malerei den unentbehrlichen Lehrer aller Kunst, die Natur abgedankt. So seltsam es klingt, es hat nichts Befremdendes, daß ein Meister jener Zeit seinen Schülern verbot, die Natur zu studiren, „um sich nicht den Geschmack zu verfälschen." In den meisten Fällen gab man sich nicht einmal mehr die Mühe, — obgleich zu solcher Freiheit die tiefere Kenntniß fehlte — nach dem Modell zu arbeiten; man konnte das besser aus dem Gedächtniß und nach der gewohnten Manier. So war eine einfache Auffassung der Natur, eine wahre und ursprüngliche Anschauung der Form fast zur Unmöglichkeit geworden. Kein Wunder, daß den Künstlern das individuelle Gepräge fehlte; sie sahen sich namentlich in ihren dekorativen Malereien zum Verwechseln ähnlich und in ermüdender Gleichartigkeit kehrt dieselbe Weise überall wieder.

Und dennoch, wenn wir diese entartete Kunst, welche an dem jämmerlichen Ausgang eines in sich zerfallenen Zeitalters stand, heutzutage aus unbefangener Ferne und bloß mit dem Maßstab der ästhetischen Wirkung messen, so ist ihr Fluß und Heiterkeit der Phantasie, eine anmuthige Leichtigkeit der Form, ein gewisser Reiz in der ganzen Erscheinung nicht abzusprechen. Allerdings ist es nicht leicht, von dieser Wirkung die sinnliche Einmischung abzuziehen und sich den künstlerischen Eindruck rein zu erhalten. Sicher wenigstens ist die kostspielige Beliebtheit, deren sich Boucher und Genossen jetzt bei manchen Kunstfreunden zu erfreuen haben, mehr noch ihrer buhlerischen Phantasie zuzuschreiben, als ihrer malerischen Anschauung. Die sinnliche Macht der Malerei übt immer einen großen Zauber aus und in keiner Kunst ist das Unkeusche verlockender, als in ihr. Natürlich nur wenn es mit einer gewissen Wärme der Empfindung oder mit spielender Anmuth auftritt, und wenigstens die letztere läßt sich den Malern der „frivolen Grazie" nicht abstreiten. Aber weil es ihnen ganz an der ersteren gebricht und statt dessen aus den gezierten Bewegungen ihrer Figuren die lüsterne Absicht, aus ihrer konventionellen Form und Farbe eine raffinirte, der Natur abgekehrte Sinnlichkeit spricht, fühlt sich der echt künstlerische Sinn doch bald abgestoßen. Daher kann nicht diese Gattung gemeint sein, wenn von dem ästhetischen Werth der Kunst des Rokoko die Rede ist. Nur der Vorläufer der ganzen Richtung, zugleich das größte Talent der Zeit, das aber der hier besprochenen Periode nicht mehr angehört, Ant. Watteau, hat wahrhaft künstlerischen Reiz. Er war der Maler der guten Gesellschaft, die damals zur Noth noch so heißen konnte, und eine echte Künstlernatur, die es möglich machte, das zierliche, geistreiche und bewußte Wesen dieses Lebens mit Unbefangenheit zu fassen und in absichtsloser, in ihrer Weise vollendeter Erscheinung darzustellen: der anziehende Kontrast einer anspruchsvollen aber noch malerischen Welt in anspruchsloser und naiver Behandlung.

Nicht also nach den Bildern jener Gattung läßt sich der künstlerische Werth der damaligen Malerei bemessen. Dieser zeigt sich in verhältnißmäßiger Reinheit nur da, wo die Kunst im guten Sinne dekorativ auftritt und nicht geradezu den sinnlichen Reiz, sondern in erster Linie die malerische Schönheit im Auge hat. Welches Leben, welche Fröhlichkeit einer mühelos schaffenden Phantasie, welche jubelnde Gestaltenlust in jenen verrufenen Deckengemälden! Das Diesseits, der christliche Himmel und der Olymp verschlingen sich in geselligem Verkehr zu einem schmerz- und sorgen-

losen, von der bloßen Freude an der Erscheinung hell und leicht belebten Dasein. Eine Welt, welche die „Angst des Irdischen“ ganz abgeworfen, die Wirklichkeit in ihre Wolken hinaufgezogen hat und nun malerisch in ihrem festlichen Lichte ausbreitet, befreit von allen Mängeln der Natur und von keinem Ideal beschwert, das der Seele mit mahnender Größe entgegen träte, das „zephyrleichte“ Leben eines mühelos genießenden Geschlechtes, ohne Schranke und ohne Gesetz, nur bewegt von lauter Sinnenfreude, in dem lachenden Schein der Jugend und Schönheit ganz aufgegangen. Zwar verzichtete diese Kunst auf den Ausdruck eines tieferen und charaktervollen Inhalts und hatte kein Arg, Alles nach demselben spielenden Muster zuzuschneiden; dagegen verstand sie es, die Reize ihrer gefälligen Form nach allen Seiten mit vollen Händen auszuschütten. Malerisch überhaupt namentlich im dekorativen Sinne, war die sprudelnde, sich überschlagende, barok spielende, Alles umschlingende Kunst des Rokokko und so war die Malerei die größte Kunst des Zeitalters. Der Taumel der Bewegung, der bunte Schein eines Phantasie und Wirklichkeit regellos ineinanderschlingenden Lebens konnten nur das Erzeugniß einer ganz malerischen Anschauung sein.

Und diese Malerei war in ihrer Unnatur, wie wir gesehen, der natürliche Ausdruck der allgemeinen Gesittung. Ungesucht ging aus der allgemeinen Phantasie der höheren Stände jene Auffassung der Welt und des Ideals auf sie über. Leicht und mühelos, wie diesen das Leben dahinfloß, so fand und verarbeitete die Malerei die ihr geläufigen Stoffe in geläufiger Behandlung. Sie war noch nicht „von des Gedankens Blässe angekränkelt“, denn das Allegorische lag noch in der Vorstellungsweise der Zeit und war ihr zudem nur eine passende Gelegenheit zu schönen Gestalten; sie sorgte, quälte sich nicht, wie sie es machen müsse, wie denn ein Fragonard manche Bilder in zwei Stunden auf die Leinwand warf; sie brauchte nicht nach malerischen Vorwürfen zu suchen, denn noch war die sie umgebende Welt malerisch, noch war die Phantasie geschäftig und die Erscheinung nicht zum bloßen knappen Mittel des Geistes herabgesetzt. Was sie auch aus der Vergangenheit herausgriff, was sie aus der idealen Welt herbeiholte, sie gab Allem den malerischen Wurf ihrer aus dem allgemeinen Lebensgrunde genährten Anschauung. Daher hat die damalige Kunst den ansprechenden Zug eines in aller Bewußtheit noch unbefangenen Lebens und den Schwung einer um die schwere Wirklichkeit unbekümmerten Einbildungskraft.

Diesem noch glücklichen Einvernehmen von Leben und Kunst entsprach das Gestaltungsvermögen und das Geschick der Behandlung, welche die Malerei trotz des oben besprochenen Verfalls von den Ausläufern der großen Epoche als den Rest von deren Hinterlassenschaft überkommen hatte. Noch wirkte, wenn auch nur spärlich und durch unreine Kanäle zugeflossen, in den bessern Werken die Ueberlieferung der klassischen Zeit nach. Einmal hatte sich durch den Zusammenhang der Schulen die technische Uebung erhalten, ein Vortheil, dessen Mangel dem modernen Künstler, der sich Jahrelang mit technischen Versuchen abquälen muß, so schwer fällt; und dann war damit auch in der Behandlung der Form und in der Farbenstimmung wenigstens ein Rest noch von dem freien und vollendeten Scheine des Lebens geblieben, zu dem die Künstler des Cinquecento und später die Caraccisten durchgedrungen waren. Noch verstand es die damalige Kunst, durch die Fülle und den Fluß der Erscheinung zu reizen und die Schönheit, welche ihrer Phantasie geläufig war, zu unverkümmertem Ausdruck zu bringen.

Vergleichen wir heute irgend ein modernes Freskowerk mit einer französischen oder italienischen Palastdecke aus dem 18. Jahrhundert, so liegt der merkwürdige Unterschied hell am Tage. In dem neuen Bilde, wenn es von guter Hand ist, eine Tiefe und Eigenthümlichkeit der Erfindung, eine Macht des Ausdrucks, ein Reichthum an Charakteren, wie sie jenes Zeitalter zu erreichen auch entfernt nicht im Stande war; dagegen — wenigstens deutscherseits — fast immer die Form unbeholfen, die Farbe hart, kurz, die Absicht hinter der Ausführung weit zurückbleibend; und auch wo dies nicht der Fall ist, die Erscheinung nicht unbefangen, von der Reflexion beschwert und das Gedankenhafte über das Malerische vorwiegend. Ein Cornelius z. B. neben einem Tiepolo — wie tief steht der italienische Manierist unter dem deutschen Genius! Und doch, wie sprechen seine kokett anmuthigen, fließenden Gestalten unmittelbar zum Auge und zur Phantasie, während vor den griechischen Göttern des modernen Meisters der Beschauer seine Einbildungskraft muß mitarbeiten lassen, um mühsam die allerdings tiefere und ächte Schönheit zu entbinden, die jener beabsichtigte. Mit der italienischen Malerei stand aber damals die französische auf gleicher Rangstufe.

Doch diese ganze Kunst stand auf dem morschen Boden einer untergehenden Welt. Es war, wie wenn diese selber das ironische Bewußtsein ihres nahen Endes hätte; denn sie glaubte nicht mehr an die Götter und Nymphen, die sie überall anbrachte, noch an das arkadische Schäferleben,

das selbst eine Marie Antoinette in Trianon einführte. Die schöne Welt der Mythe und Phantasie war gänzlich ausgehöhlt. Wie bunte Schatten flatterten nun ihre Gestalten an den Wänden der Kirchen und Paläste, in lustigem Uebermuth noch einmal aufjubelnd, wie die Schmetterlinge die Flamme umkreisen, ehe sie in ihr zu Grunde gehen. Sie nahmen Abschied — nicht mehr die Götter, die längst die Erde verlassen hatten, sondern nur ihre letzten Hüllen, die mit geschminkter Schönheit zu verbergen suchten, daß die Seele längst davon war. Der vorangeschrittene Geist hatte sich aus dem Reich der Mythe und des Ideals, in dem die Kunst am liebsten gelebt hatte, zurückgezogen, und machte nun Ernst damit, in der Wirklichkeit, im menschlichen Thun und Denken seine alleinige Heimat zu finden. Es ist ein eigenthümliches Vorzeichen der herannahenden Revolution, daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch Greuze und seine Nachahmer, noch ernster durch Chardin der bürgerliche Stand, das kleine mühevolle Leben des Handwerkers in den Rahmen der Kunst wieder eintrat: gleichsam die erste, noch harmlose Erhebung des Tiers-état. Die Götter und die schönen Ideal-Gestalten der bisherigen Kunst waren nichts mehr als eine Lüge und so endete diese in leerem, trügerischem Schein die Laufbahn, welche mit der Renaissance das höchste Ziel innerhalb des neuen Weltlaufs erreicht hatte.

Auch darin hielt die Kunst gleichen Schritt mit dem allgemeinen Leben. Schon hatte sich in diesem die innere Auflösung vollzogen; nur eine dünne Decke trug auf dem unterwühlten Boden das Geschlecht noch und mit dem nächsten Schritt konnte sie zusammenbrechen. Die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts war, wie wir gesehen, besonders in Frankreich Sache der privilegirten Klassen und nur für diese da, wie sie auch ihrem Treiben und ihrer Anschauung vor Allem Ausdruck gab. An diese bevorrechteten Stände hatte nach und nach der Feudalstaat auf Kosten der bedrückten und rechtlosen Menge allen Reichthum gebracht; zugleich war doch durch die königliche Macht die Selbständigkeit des Adels gebrochen, die Vorrechte der Feudalstände faktisch aufgehoben, und so beeiferte sich Alles nur um so mehr, der Sittenlosigkeit und dem schwelgerischen Glanz des Hofes es gleich zu thun. Dazu kamen durch den Verkauf der Monopole an Private für die immer geldbedürftige Regierung die reichen Finanzmänner auf und diese beeilten sich, in der Vergeudung der rasch erworbenen Schätze den Adel noch zu überbieten. Luxus und Genuß wurden so die Losung, während unter dem Zunftzwang und dem Druck der Privilegien das Volk verkam

und verarmte. Die Kunst aber, von diesem abgeschnitten, in das Gefolge des Hofs und des Reichthums getreten, war von jenem sittenlosen Leben abhängig wie das Spiegelbild vom Originale, oder der Schnitt des Prunkkleides vom Körper: sie brach daher nothwendig mit ihm zusammen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß eine solche Kunst auch für sich selber dem Untergange zutrieb. Aeußerliche Bravour nach überlieferten Regeln und eine zügellose aber leere Phantasie: das waren ihre durchgängigen Eigenschaften. Daher konnte sie innerhalb ihrer selbst nicht mehr erneuert werden. Sie mußte ihr Schicksal erfüllen, indem sie an sich selber zu Grunde ging und wie weggefegt von einer neuen Anschauung einem neuen Anfange Platz machte. Noch vor dem Ausbruch der Revolution sollte die neue Richtung in David entschieden hervortreten.

Den besseren Köpfen, zumal Diderot, war die Ahnung dieses Endes schon aufgegangen. Er war sich klar darüber, daß, was im Leben, „auf der Straße und in der Gesellschaft" für schön galt, dem wahren Wesen der Kunst geradezu entgegen war, daß mithin die Kunst, die dieser konventionellen Schönheit diente, in sich selber zerfallen mußte. Er empfand die Nothwendigkeit eines Umschwunges, wie Grimm und d'Alembert ein wenn auch unbestimmtes Vorgefühl der politischen Revolution hatten.

Um so gründlicher aber, um so einschneidender mußte die Umwälzung innerhalb der Kunst ausfallen, als der Umsturz aller bestehenden Verhältnisse zugleich die politische und bürgerliche Ordnung, die Gesellschaft und die Gesittung mit scharfem Schlage entzwei hieb. Alle Rechtszustände waren unter der königlichen Willkürherrschaft unsicher geworden, selbst die Privilegien in schwankenden Fluß und unter sich in Streit gerathen; Adel und Bürgerthum, im gemeinsamen Jagen nach Reichthum und Genuß sich mischend, standen sich doch zugleich in starrer Feindschaft gegenüber; das Volk aber, von Allem ausgeschlossen, von Allen ausgesogen, erhob sich gegen Beide, wie gegen das Königthum, überhaupt gegen die ganze Ordnung der Dinge, in dumpfem, aber unheilschwerem Groll der Empörung. Als dann in seinem Ausbruch Alles zusammenstürzte und die ganze bestehende Welt, sei es gleich, sei es allmälig, in Trümmer fiel, da war auch die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts untergegangen, und damit, wie die bisherige Gesittung, die überkommenen Ideale und Formen wie thönerne Götzen zerschlagen.

Zweites Kapitel.

Die Stellung der Malerei im neunzehnten Jahrhundert.

1.

Der Geist des neunzehnten Jahrhunderts. Die kritische und geschichtliche Denkweise in der Kunst.

Vielleicht hat in der ganzen Kulturgeschichte keine Epoche so scharf, wie die unsrige, von den vorangegangenen Zeiten sich abgetrennt, so rasch und entschieden die überkommenen Lebensformen und Anschauungen abgeworfen. Das schließt natürlich nicht aus, daß eine Menge Fäden aus der abgelaufenen Epoche in die neue herübergreifen; nie reißt der menschliche Geist seine Entwickelung ganz ab, um sie wieder ganz von vorn zu beginnen. Aber jene Fäden sind gleichsam die neugesponnenen, die er als vorsorglicher Arbeiter für das neue Gewebe vorbereitet, ehe er das verbrauchte alte, die überlieferte Form des Gesammtdaseins völlig zerreißt. Und wahrlich, diese Form ist nie so schnell, so vollständig in Fetzen zerfallen. Denn so mit einem Male die ganze gesittete Welt umstürzend, mit so stürmischem Fuße ist selbst das größte umgestaltende Princip, das Christenthum, in die Geschichte nicht eingetreten.

Für diesen plötzlichen Einbruch des Bestehenden ist die französische Revolution der schlagende Ausdruck. Sie war der Blitz, der nicht blos das alte Staatsregiment, sondern auch die alte Gesellschaftsform mit kurzem raschem Schlag vernichtete. Alles sollte untergehen, jede aufgerichtete Gewalt, jede anerkannte Macht, alle Ueberlieferung, alle Sitte und Gewohnheit des Lebens. Selbst aus dem menschlichen Geiste sollte ausgerottet werden, woran er bisher in hergebrachtem Vertrauen gehangen hatte. Und wenn sich in Frankreich diese Umwälzung mit einem Male vollzog, so griff sie in Deutschland deßhalb nicht weniger tief, weil sie nur allmälig und durch heftige Stöße von außen vor sich ging. Es war unser Schicksal, daß wir die Geschichte erlitten, während die Franzosen sie machten. Zugleich aber

erfolgte bei uns ganz selbständig, schon vorher beginnend und über die Zeit der Revolution hinausgreifend, der große geistige Umschwung, der uns in der Philosophie und Dichtung an die Spitze der modernen Völker brachte. Und so mächtig wirkte sowol die politische Bewegung der Franzosen, als die geistige der Deutschen auf die Geschicke oder doch auf die Gesittung des civilisirten Europa's, daß ihre Schwingungen die übrigen Länder mit ergriffen, sei es nun, daß sie auf verwandte selbständige Regungen trafen oder die erschlaffteren Völker mit sich fortrissen.

Hier treffen wir auf ein eigenthümliches Merkzeichen der neuen Zeit: die Entwicklung ihrer Kultur ist eine gemeinsame, gleichartig alle gesitteten Nationen umfassende und fortschreitende. So einschneidend die staatlichen Veränderungen sind, die das beginnende Jahrhundert vollbringt: sie bestimmen nicht mehr den Charakter der Epoche. Die Gewalt der französischen Revolution faßt sich schließlich in eine einzelne heldenmäßige Kraft zusammen, welche die Welt umzugestalten und ihrer Herrschaft zu unterwerfen droht; aber diese Kraft geht unter und besiegelt mit ihrem Sturz endlich nichts als die Gleichberechtigung der Völker. Die letzte geniale Persönlichkeit der That, so scheint es, auf lange Zeit hinaus. Die Macht des allgemeinen Geistes gipfelt nicht mehr in einer einzelnen, die Geschichte in sich aufnehmenden und bestimmenden Spitze. Sie geht in die Breite. Daher auch das merkwürdige Schauspiel einer großen, in die Weltgeschichte so tief einschneidenden Periode, wie je irgend eine, ohne Religionsstifter, ohne Reformatoren und ohne Gesetzgeber.

Das ist das zweite Merkzeichen, mit jenem ersten in engster Wechselwirkung: die Menschheit theilt sich nicht mehr in eine leidende Masse und eine kleine Schaar Auserlesener, von welcher Erstere ihren Glauben, ihr Gesetz und ihr Schicksal empfinge. Es wird Ernst mit dem Princip, das in noch religiöser Fassung befangen von Christus in die Welt gebracht und von der Reformation erneuert ist. Der Mensch richtet nicht mehr aus eigenen Mitteln ein übernatürliches Reich auf, dem er dann blindlings sich unterwürfe und sehnsüchtig zustrebte. Sondern wieder zu sich gekommen ergreift er mit allen Kräften von dieser Welt als seiner eigentlichen Heimat Besitz, macht sie sich nach allen Richtungen zu Eigen, vollendet sie durch die Ordnung seines gesellschaftlichen Lebens und bestimmt so, seine eigene Vorsehung, zugleich den Inhalt und Lauf seines Daseins. Das kann nicht mehr die That sein des einzelnen Genius, der der Gesammtheit als ein Geschenk zubringt, wozu sich deren Kraft, noch nicht voll genug,

um sich in Alle zu ergießen, in ihm gesammelt hat. Jenes Princip vollzieht sich erst dann zu seiner Wahrheit, wenn es durch die Arbeit des ganzen Geschlechtes, durch das Zusammenwirken vieler ausgebreiteter Kräfte erfüllt wird. Denn eben dies, daß der menschliche Geist Herr seiner und der Erde werde, daß er sich und sein Schicksal bestimme, setzt voraus, daß diese Herrschaft und diese Selbstbestimmung das eigene Werk Aller sei.

Das eigenthümliche Mittel, welches das Jahrhundert anwendet, um zu diesem großen und gemeinsamen Ziel zu gelangen, ist das dritte Merkzeichen der Zeit: die Verbreitung sowol als die Vertiefung der Bildung. Diese ist es, die ebenso die Selbstbetheiligung am öffentlichen Leben, an allen Interessen der allgemeinen Wolfahrt als die innere und äußere Befreiung von der Autorität ermöglicht. Diese Ausströmung der Bildung in die Gesammtheit kann natürlich nicht so verstanden sein, daß sich Alle gleichmäßig zu ihr erheben; aber an die Stelle der Wenigen, welche die Menschheit lenkten und ihren Lauf bestimmten, sind die Vielen getreten, welche in allen Dingen die Selbstregierung herbeiführen, und täglich mehr setzt sich die Aristokratie des Geistes, die letzte, die nach der der Geburt und der des Geldes noch gültig ist, in Demokratie um.

Nichts offenbar scheidet die neue Zeit so scharf von den früheren, als diese Einkehr des Menschen in sich selbst und in die Wirklichkeit, die sich gleichzeitig auf allen Gebieten des Lebens und im allgemeinen Bewußtsein vollzieht. Vielleicht, daß unsere Nachkommen in der gesammten Geschichte seit Christus von der französischen Revolution und von der Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts den zweiten Hauptabschnitt datiren werden, während sie in den ersten die Entwickelung der ganzen christlichen Welt sammt der Reformation zusammenfassen. Aber so entschieden auch diese Abtrennung ist, so bringt es doch zugleich jenes Prinzip der modernen Zeit mit sich, daß sie inniger wie jede andere an die Vergangenheit anknüpft, indem sie die Arbeit der verflossenen Jahrhunderte und Geschlechter aufnimmt. Als deren Nachfolgerin hat sie das Bewußtsein, daß sie unwiederbringlich dahingegangen sind; aber sie fühlt sich zugleich als der Erbe, der ihre Verlassenschaft anzutreten hat. Indem nun der Geist alles Menschlichen und dieser Welt als seines Eigens gewiß ist, untersucht er wie ein guter Wirthschafter den ihm überlieferten Besitzstand und gewinnt aus ihm neue Schätze. Die Bildung, die ganze Wirklichkeit als die wahre Stätte des Menschen umfassend, findet in ihr zwei Reiche: die Natur und die Geschichte. So bewirkt sie, indem sie von der Selbst-

bestimmung des menschlichen Wesens ausgeht, die Naturwissenschaft und das Verständniß des geschichtlichen Lebens.

Letzteres, welches nun zum ersten Male die Geschichte als Entwickelung begreift, findet eben damit den Zusammenhang der neuen Welt mit der vergangenen. Es ist uns kein Zweifel mehr, daß die neue Zeit ihre Wurzeln im Alterthum, in der Periode des Humanismus und der Reformation, endlich im Zeitalter der Aufklärung hat; daß wir aus diesen die Säfte unseres Lebens gesogen und von ihnen genährt neue Früchte zu treiben haben.

So ist unser Zeitalter — soweit der Mitlebende zu sehen vermag — ein ganz neues und eigenthümliches. Ganz abgeschnitten von der Vergangenheit und doch auf ihren Schultern sich erhebend; fertig mit den alten Lebensformen und den jenseitigen Gestalten, welche die sich selbst täuschende Phantasie abgelaufener Zeiten außer und über sich gestellt hatte, und doch die Kräfte und Werke dieser Zeiten in sich herübernehmend und fortbildend. Nicht mehr der vernichtende Kampf sich gegenüberstehender, in einseitiges Handeln ausbrechender Interessen bestimmt den Charakter des Jahrhunderts und seine Entwickelung, sondern der friedliche Wetteifer der Bildung. Keiner äußeren Autorität unterworfen, nicht mehr blind ergeben in die Fügung eines unbegreiflichen jenseitigen Willens, erleidet es nicht mehr in blinder Befangenheit sein Schicksal; sondern mit hellem Bewußtsein tritt es in seine Aufgabe ein, die es zu erfüllen bemüht ist, nur so weit es sie als seine wahre erkannt hat.

Wie aber verhält es sich in dem so beschaffenen Jahrhundert mit der bildenden Kunst? Wie weit sind seine unterscheidenden Hauptzüge einer neuen eigenthümlichen Entwickelung derselben günstig oder entgegen? Welcher Art die geschichtliche Entwickelung der modernen Malerei ist, steht mit diesen Fragen im engsten Zusammenhang.

Ein Umschwung des geistigen und öffentlichen Lebens, der den Menschen auf sich selber anweist, auf eine natürliche Ordnung der Dinge stellt und damit alle seine Kräfte entfesselt, scheint ganz dazu angethan, auch eine neue Blüte der Kunst zu treiben. In einem neuen Lichte erscheint dem aufgehellten und seine Klarheit zurückwerfenden Geiste die überkommene Welt und er selber errichtet auf den Trümmern der untergegangenen Zeiten eine neue. Er wird das Bedürfniß haben, beide in den freien Schein der Form zu erheben und in diesem Bilde sich seines neuen Daseins doppelt zu freuen.

Um so günstiger schienen die Verhältnisse für die Erneuerung der Kunst zu liegen, als die schöpferische Kraft des Zeitalters in der Dichtung sowol als in dem tieferen Verständniß der Kunst voll und reif schon aufgebrochen war. Die Poesie war ja der politischen Umwälzung vorausgegangen; sie hatte zuerst das Schäfergewand und den Flitterstaat der Mythologie ebenso wie den Reifrock abgeworfen, dagegen sich mit Innigkeit in die Natur versenkt und in vollen Tönen sowol die einfachen Empfindungen als die großen Leidenschaften der menschlichen Brust gegriffen. Andererseits hatte zwar die Verstandesaufklärung, indem sie die Welt in den Gesichtskreis der Nützlichkeit hereinzog und an alle Erscheinungen den gleichen logischen und moralischen Maßstab legte, das Auge für ihre Eigenthümlichkeit verloren; sie hatte keinen Sinn für das Instinctive und Geniale und daher kein Verständiß weder für die Gebilde der Natur noch für die Schöpfungen der Kunst. Man braucht nur in die Schriften von Batteux und Hagedorn*) einen Blick zu werfen, um zu sehen, wie verschlossen der Aufklärung das Wesen der Kunst war; der eine erklärt diese für Nachahmung der „schönen Natur“ und setzt also ein Räthsel an die Stelle des anderen, der andere sieht in der Malerei nichts weiter als eine Dichtkunst in Linien und Farben. Aber indem die Aufklärung die eitlen Gebilde einer in Selbsttäuschung befangenen Phantasie, die Irrthümer und Vorurtheile zerstörte, welche bisher um das Auge eine Binde oder das bunte Gewebe eines trügerischen Schleiers gelegt hatten; indem sie, mit einem Worte, durch ihre Verneinungen den Geist reinigte und verjüngte, bereitete sie zugleich eine neue und einfache Anschauung vor, welche die Dinge in ihrem wahren Lichte und in ihrem ächten Schein zu erfassen vermag. Und so arbeitete auch sie der Erneuerung der Kunst in die Hände.

Von größerer Bedeutung aber für diese ist, daß noch innerhalb des achtzehnten Jahrhunderts große Vorläufer der neuen Zeit auftreten, welche, der Eine mit nachempfindender Begeisterung, der andere mit durchdringender Einsicht das wahre Wesen der Kunst aufdecken. Aus diesem Gesichtspunkte angesehen sind die näheren Bestimmungen, über welche sich zwischen Winkelmann und Lessing eine Polemik entspann, gleichgültig. Darauf kam es an, daß beide die Kunst als die selbständige Welt des Schönen und das Schöne als Form erkannten. In der Antike fand Winkelmann

---

*) Batteux, les beaux arts reduits à un même principe. 1742. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei. 1762.

wieder, was der Kunst des Rokoko so gänzlich abhanden gekommen war: eine ideale formvollendete Natur, die zugleich seelenvoller Ausdruck war. Zudem mit ebenbürtigem Sinn in sie eingelebt, eröffnete er zuerst das Verständniß ihrer geschichtlichen Entwickelung: er so überhaupt der Erste, der das Leben der Geschichte aus sich selber zu erfassen, seine Siegel zu lösen wußte. Wenn er, der selber mit der schöpferischen Empfindung des Dichters das Kunstwerk wiederbelebte, dabei noch die Grenze zwischen Poesie und bildender Kunst verwischte, so fand sich dagegen in Lessing der schärfere und kühlere Geist, der die Gattungen sonderte und nach den eigenthümlichen Gesetzen einer jeden forschte. Mag nun seinerseits er, der nicht wie Winkelmann durch eigene Anschauung in die Kunst eingedrungen war, die Grenzen der Malerei zu eng gezogen haben, indem er als ihr Prinzip die Schönheit der Form bestimmte, welcher der Ausdruck sich unterordnen müsse: so hat er ihr, die man in Folge des ausschweifenden Allegorienwesens fast nur als „stummes Gedicht" betrachtet hatte, doch ihr eigenes Gebiet zurückgegeben. Beide aber kamen darin überein, daß sie in der bildenden Kunst ein besonderes Ideal wiederentdeckten, dessen Darstellung als die Schöpfung des Schönen sich selbst Zweck ist und weder mit logischen Begriffen noch mit moralischen Lehren etwas zu schaffen hat. Sie vollbrachten so im Namen der Kunstanschauung, was später Kant im Namen der Philosophie leistete. Indem dieser den reinen Begriff (die „interesselose" Welt) des Schönen entdeckte und die Kunst einerseits als Produkt des Genies, andrerseits als Erzeugung des Schönen bestimmte, errichtete er das Fundament der modernen Aesthetik und gab den Forschungen seiner Vorgänger die wissenschaftliche Ergänzung. Endlich verbreitete gleichzeitig das große Werk von Stuart und Revett (Alterthümer Athens, seit 1762) die genauere Bekanntschaft mit den klassischen Ueberresten der griechischen Kunst in den weiteren Kreis der Gebildeten.

In jenen Untersuchungen zeigt sich schon der eigenthümliche Geist des neuen Zeitalters und sein Verhältniß zur Kunst. Diesmal gingen der Produktion die geschichtliche Betrachtung und das kritische Verständniß voraus. Ein Verhältniß, bei dem die sich erneuernde Kunst nur gewinnen zu können schien; und in der That wirkten auf diese, wie wir sehen werden, die Studien Winkelmanns und Lessings zurück. Der geniale Sinn, mit welchem diese belebend in die Tiefe der Kunst eindrangen, der schöpferischen Einbildungskraft verwandt, mußte ebendeshalb den nachfolgenden Künstlern zu gute kommen. Um so leichter konnten sich Letztere aus dem trüben stehen-

den Wasser der überkommenen Anschauung und Manier retten, als Erstere schon auf die ächte Quelle zurückgegangen waren.

Aber der Vorgang der Theorie war zugleich ein deutliches Zeichen, daß wenigstens am Beginn der Epoche die aufnehmende Fähigkeit die produktive in der bildenden Kunst überwog. Es war das der naturgemäße Anfang des Zeitalters der Bildung. Ueber Kunst zwar haben auch schon die Alten geschrieben und noch während der Blüte ihrer schöpferischen Periode; zudem nicht blos die Architekten, sondern auch die Maler, ein Parrhasios, Euphranor und Apelles über ihr eigenes Fach. Allein hier folgten eine Theorie, welche wol nur Regeln für den Künstler gab, und eine Beschreibung, die sich an die vorhandenen Kunstwerke hielt, erst auf die Produktion; dort hingegen brach die Literatur der Kunst die Bahn, indem sie in der Zeit des Verfalls ihr ächtes Wesen hervorhob und auf das Muster des klassischen Alterthums zurückwies. Auf dieses hatten auch die Architekten, zum Theil selbst die Maler der Renaissance zurückgegriffen, aber aus rein künstlerischem Interesse und mit unmittelbar nachbildendem Trieb. Es war das ein durchaus praktisches Verhältniß, zu dem die Kritik und die geschichtliche Forschung so wenig mitwirkten, daß man fast unterschiedslos das Verschiedenste aus der Antike aufnahm und sich in der Wahl der Muster fast ausschließlich seinem glücklichen Gefühl, dem damals freilich so feinen ästhetischen Sinne überließ.

Ganz anders stand die neue Forschung zur Antike und zur Kunst überhaupt. Die Kunstkritik — hier ist natürlich nicht von der neuesten Feuilletonwaare die Rede, die weder die Kunst fördert, noch das Publikum aufklärt, sondern nur zwischen beiden den geschwätzigen und charakterlosen Zwischenträger macht — die Kunstkritik im guten Sinne des Wortes, welche die Kunstgeschichte als Begriff der Entwicklung in sich schließt, ist wie die Aestheitk ein Erzeugniß des modernen Geistes. Lessing, der an dieser Schöpfung durch die ihm eigene Verbindung von zergliederndem Scharfsinn und nachschaffendem, ich möchte sagen genialem Verstand keinen kleinen Antheil hatte, durfte daher mit voller Zuversicht behaupten: „Wir sind darin einig, daß die Kritik für sich eine Wissenschaft ist, die alle Cultur verdienet; gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helfen sollte.“ Wie es sich nun auch mit Letzterem verhalten mag: so viel wenigstens ist ausgemacht, daß eine so kritisch angelegte Zeit nicht naiv, nicht unmittelbar produktiv gestimmt sein, vielmehr dem schaffenden Talent die Reflexion beimischen oder doch als Begleiterin zur Seite stellen wird.

Namentlich die bildende Kunst sollte von dieser kritischen Richtung mancherlei Einflüsse erfahren und ihrem geschichtlichen Zuge folgend mehr wie einmal Form und Anschauung vergangener Kunstperioden zu erneuern suchen. Für die Poesie lagen die Dinge anders. Sie hatte um so leichteres Spiel, als die neue Bewegung besonders auf dem Gebiete der Vorstellung sich vollzog; sie konnte ursprünglich und schöpferisch sein, indem sie dem neuerwachten Leben des in sich eingekehrten und die Welt in sich zurücknehmenden Menschen unmittelbaren Ausdruck gab; in dem biegsamen Stoff einer schon entwickelten Sprache vermochte sie auch die dunklen Stimmungen des Gesammtlebens leicht und rasch zu gestalten. So nahm sie wol auch vergangene Kunstformen in sich auf, aber erst in zweiter Linie und mit vorwiegender Selbständigkeit. In dem Bunde, den sie mit dem kritischen und geschichtlichen Bewußtsein schloß, war ihre schöpferische Eigenthümlichkeit das beherrschende Element. In der bildenden Kunst dagegen fand entweder das umgekehrte Verhältniß statt oder hielten sich beide Seiten in schwankender Wage das Gleichgewicht.

2.

Das Verhältniß der bildenden Kunst und die verschiedene Stellung ihrer einzelnen Zweige zur neuen Epoche.

Dieses Verhältniß der bildenden Kunst zur kritischen und geschichtlichen Denkweise der Zeit erklärt sich einfach. Ausgelebt hatte sich, wie wir gesehen, die manierirte und entartete Kunst des achtzehnten Jahrhunderts zugleich mit der Gesittung und den öffentlichen Zuständen; als diese Welt zusammenbrach, war auch jener mit Einem Schlage ein Ende gemacht. Damit war ihr Alles, sowohl der bisherige Inhalt, als die bisherige Form abgeschnitten. Und so fand sie sich am Eintritt in ihre neue Laufbahn einer doppelten Schwierigkeit gegenüber: weder kam ihr gleich ein Neues in bestimmter anschaulicher Gestalt entgegen, noch vermochte sie unmittelbar aus sich selber die Mittel der Darstellung zu nehmen.

Eine selbständige Entwicklung der bildenden Kunst setzt immer zweierlei voraus: einmal die Ausbildung des formalen Elements an der Hand der Schule und der Ueberlieferung und zum andern eine gewisse Festigkeit der öffentlichen Lebensformen und Verhältnisse. Der Inhalt der Zeit muß schon zu einer gewissen Deutlichkeit, zu bestimmten Zuständen ausgeprägt sein, damit ihn die Kunst in ein Gebilde fassen kann, das mit bekannten Zügen zum mitlebenden Geschlecht spricht; andererseits die Behandlung der

Form und der Technik eine gewisse Freiheit und Sicherheit erlangt haben, um ein solches Gebilde schaffen zu können. Man hat bisher zu wenig beachtet, daß es diese beiden Bedingungen sind, welche die Stellung der Kunst zum öffentlichen Leben- und zur politischen Geschichte bestimmen. Keine Frage, daß die freiheitliche nationale Entwicklung ein mächtiges Förderungsmittel für die Kunst ist. Aber nur, wo sie in allmäligem Laufe erfolgte, wo sie so der letzteren Zeit ließ, ihre formale Seite in stetem Fortgang auszubilden, und sie selber das Gesammtdasein zu festen greifbaren Zuständen gestaltete, Menschen und Dingen eine deutlich ausgesprochene, charaktervolle Erscheinung gab: nur da kam die Kunst zu einer eigenthümlichen und vollen Blüte. Das bezeugen Griechenland, die italienischen Republiken, die freien deutschen Reichsstädte und der Aufschwung der Niederlande im 17. Jahrhundert. Und umgekehrt kann sie, wenn auch nicht die höchste Vollendung, doch immerhin eine hohe Stufe erreichen, wo zwar die politische Freiheit fehlt, aber die Gesittung und Phantasie des Volkes, von der Form der Staatsregierung wenigstens nicht eingeengt, noch verkehrt, zu greifbaren Zügen sich ausgeprägt haben und andrerseits jene zweite Bedingung, die Ausbildung der Form durch die Ueberlieferung und den Fortschritt der Schulen, sich findet. So verhielt es sich mit der Kunst des spätern Griechenlands, der römischen Architektur, den Spaniern und Franzosen des 17. Jahrhunderts. Wo aber durch den erschütternden Eintritt eines neuen Princips die alte Welt, sei es plötzlich oder allmälig in Trümmern fällt, die gewohnte Form des Daseins zerschlagen, die alte Kultur durch eine neue hinausgedrängt, die Phantasie der Völker von ihrem bisherigem Inhalt entleert wird: da verläßt die Kunst nackt und hülflos das zusammenbrechende Haus und irrt unstät, verarmt, obdachlos umher, bis sie in der neu sich bildenden Welt Mittel und Kräfte findet, sich einen neuen Heerd zu gründen. Wie lange brauchte sie bei der Ausbreitung des Christenthums, dann nach dem Eintritt der Reformation, bis sie es wieder zu einer selbständigen und volleren Blüte brachte, weil eben der Aufgang der neuen Zeit jene beiden Lebensbedingungen ihr abschnitt. Ohne Zweifel bereiten die großen Wendepunkte der Geschichte den fruchtbaren Boden für ein eigenthümliches Kunstleben; aber die stürmische Zeit selber, in der sie einen alten Weltzustand aus den Fugen heben, um einen neuen einzusetzen, ist der friedlichen Arbeit der Phantasie nicht günstig.

Wie steht nun die Kunst in der neuesten Zeit? Der Umschwung des politischen und geistigen Lebens am Ende des vorigen Jahrhunderts, plötz-

licher und ebenso tief, wie irgend eine Epoche, in die Geschichte einschneidend, hat ebendaher um so gründlicher mit den überlieferten Formen aufgeräumt. Kaum ist seitdem und seit der Umwälzung aller stattlichen Verhältnisse eine Spanne Zeit verflossen; noch ist unser Jahrhundert in der gährenden Bewegung begriffen, ein Neues im Werden erst, manches Alte denn doch wieder wie die letzten Fetzen einer abgestreiften Hülle mit herübergeschleppt; und während die neuentdeckten Mittel des Verkehrs, des Handels und der Industrie allmälig der Welt einen ganz andern Zuschnitt geben, schwanken die Formen der Gesittung und des öffentlichen Lebens bald in raschem Wechsel, bald in schleichender Langsamkeit, unfertig und unbestimmt, gleichsam noch auf dem „sausenden Webstuhl“ der hastigen Zeit. So prägt sich keine Gestalt, keine feste Erscheinung aus und das Jahrhundert bietet der Kunst keine Handhabe, an der sie es fassen könnte. Dazu kommt noch, daß dieser nun zum ersten Mal die sichere und bequeme Grundlage der Religion ganz entzogen ist. Still und allmälig hat sich im modernen Bewußtsein nach dem Vorgang der Wissenschaft die Auflösung des positiven Christenthums vollzogen, aber so gründlich, daß weder von ihrem Inhalt das Gemüth noch erwärmt, noch von ihren Gestalten die Phantasie bevölkert wird. Und während so der Kunst ein greifbares Gegenüber fehlt, die aalglatte, bewegliche Welt der Gegenwart unter den Fingern wegschlüpft: fand sie selber wol in dem raschen Lauf der Dinge die Zeit und Muße, sich aus der Ueberlieferung oder aus der Natur eine eigenthümliche Anschauung und Form zu bilden?

So schienen am Beginn der Epoche die Verhältnisse für eine neue Entwickelung der Kunst so ungünstig als möglich zu liegen. Allein eben das, was wol einem naiven und ursprünglichen Aufschwung derselben hätte hemmend in den Weg treten können, nämlich die kritische und geschichtliche Bildung des Zeitalters, gerade das wirkte nun in hohem Grade anregend und fördernd ein. Die Ueberlieferung — diejenige, die sich unbewußt und unwillkürlich vollzieht — war mit hellem Willen abgerissen. Aber nun suchte man in der weiter zurückliegenden Vergangenheit nach einem Vorbild, an das man sich anlehnen könnte, nach mustergültigen Gestalten, die dem neuen Geiste verwandt, auszusprechen vermöchten, was ihn bewegte. Man fand dieses Vorbild an der Hand des kritischen und historischen Verständnisses, das der Produktion vorangegangen war, in der Antike. So wurde diese innerhalb der neuen Welt zum zweiten Mal entdeckt, um zum zweiten Male die Kunst

zu befruchten. In ihr fand zunächst die neue Zeit Alles, was sie brauchte, um sich im Gegensatz zu der Manierirtheit und Verwilderung der vorangegangenen zu erneuern: eine große, ernste, gehaltvolle Welt aufgegangen in der Klarheit und Bestimmtheit vollendeter Form. Und so bietet sich das merkwürdige Schauspiel: fast gleichzeitig griffen die bildenden Künste insgesammt, Architekteur, Plastik und Malerei, bei allen gesitteten Nationen zum reinen Quell der Antike zurück, um sich in ihm zu verjüngen. Ein deutliches Zeichen zugleich von dem einen Merkmal der Zeit, der Macht der Bildung, die gleich mit sicherem Takt das größte Vorbild der Kunst traf, und dem andern, der einheitlichen, alle Völker umfassenden Gesittung. Es waren diesmal nicht neue, noch barbarische Stämme, die umgestaltend auf den Schauplatz der Geschichte traten, noch ein religiöses Princip, das die Menschheit zu erbittertem Kampf in feindliche Parteien spaltete; sondern Kulturvölker, die eine Periode der Entwicklung schon zurückgelegt hatten und nun aus eigener Kraft eine neue höhere vorbereiteten. Daß sie in dieser, trotz der gährenden, drängenden Wirklichkeit, von vornherein der Kunst eine, und nicht die letzte Stelle anwiesen, daß sie gleich die schöne Gewißheit des neuen Aufschwungs im Bilde, in der heitern unverkümmerten Welt des Scheins vor sich haben wollten, das ist wahrlich keins der schlimmsten Zeichen unseres Jahrhunderts.

Und öfter noch sollte sich jener dem modernen Zeitalter eigene Zug wiederholen, öfter noch im gemeinsamen Fortgange die gesammte Kunst an den aus dem tieferen Verständniß der Geschichte neuaufgerichteten Vorbildern ihre weitere Ausbildung anstreben. Ja, wir werden sehen, daß sie hierin bisweilen des Guten zu viel that und Formen wiederaufnahm, die sie besser ganz der antiquarischen Forschung und dem bloß geschichtlichen Interesse überlassen hätte. Doch sie machte, wie dem auch sein mag, so an der Hand der Bildung den ganzen künstlerischen Lauf der Vergangenheit durch, und so entstand ihr ungesucht, wie von selbst die Aufgabe: sich die vollendete Formenwelt der mustergültigen Epochen, in der die Erscheinung der Natur zur schönen durchaus belebten Gestalt umgeschaffen ist, zum freien Mittel anzueignen, in welchem sie, was die neue Phantasie bewegt, zu vollem sicherem Ausdruck bringen könnte. Die Zeit einer neuen Renaissance war aufgegangen.

So scheint die moderne Kunst wenigstens das Eine gefunden zu haben oder doch noch finden zu können: das Wie? sie es machen müsse, um eine neue, eigenthümliche Blüte zu treiben. Für die Formenschönheit, die Ge-

staltenfülle und -bestimmtheit, welche ihr der unmittelbare Anblick der Gegenwart versagt, kann sie zum Theil wenigstens einen Ersatz in der Kunst der Vergangenheit finden: sie kann von ihr lernen, wie sie die Natur, die Wirklichkeit wiederzugeben und umzubilden habe, um in ihr den Inhalt des modernen Geistes zu versinnlichen. Nicht so leicht aber als das Wie? scheint sich das Was? eben dieser Inhalt des modernen Lebens zu geben. Wie oben bemerkt: in der rastlosen Unruhe des Werdens, in der Schwebe zwischen einer abgethanen und aufsteigenden neuen Welt hat er sich noch nicht in sicher umrissene Formen ergossen und bietet daher der bildenden Hand des Künstlers nur schwankende, wechselnde, in ihrer steten Bewegung kaum faßbare Züge. Eins ist in der allgemeinen Umwälzung mituntergegangen, für die Kunst ein großer Verlust: die naive und daher charaktervolle Einstimmung des Lebens und der Erscheinung. Daß zudem das Jahrhundert mehr in das weite und gleichförmige Kulturfeld der Bildung sich ausbreitet oder in die Tiefe des Geistes gräbt, als zu entschiedenem Thun und Handeln hervortritt; daß es an die Stelle einzelner heldenmäßigen Persönlichkeiten die gesitteten Vielen setzt; daß es endlich im Bewußtsein seiner geistigen Bedeutung den Werth des Aeußeren und der Gestalt als gleichgültig herabdrückt: das Alles erschwert der Kunst nur um so mehr, die Wirklichkeit, so weit sie vom ächten Gehalte der Zeit bewegt ist, im Bilde zu fassen.

Und doch wird man von einer eigenthümlichen Entwicklung, von einer Geschichte der modernen Kunst nur soweit reden können, als diese dem selbständigen, erfüllten Wesen der Zeit zu folgen, von ihm die Welt ihrer Gegenstände zu empfangen, seine Hauptzüge ausdrucksvoll wiederzugeben vermag. Nur dann auch wird sie die aus der Vergangenheit aufgenommenen Formen eigenthümlich gebrauchen und zum belebten Ausdruck des modernen Geistes fortbilden lernen. Beides wenigstens bis zu einem gewissen Grade zu vollbringen — soweit es die Gunst der Verhältnisse überhaupt zuläßt — war bis jetzt nur die Malerei im Stande. Die Baukunst wie die Plastik haben sich mehr oder weniger auf die nachbildende Aufnahme früherer Formen beschränkt und so nur in untergeordnetem Maße den eigentlichen Inhalt des Zeitalters auszusprechen vermocht.

Es lag das nach den Bedingungen der Zeit in der Natur der beiden Künste. Daß unsere Periode zu einer eigenthümlichen Stylbildung in der Architektur ebenso wenig bestimmt, als befähigt ist, ist nur oft genug erläutert worden; auch habe ich diese Frage, sowie die Stellung der heutigen

Baukunst zu den verschiedenen Stylen der Vergangenheit und ihre daraus sich ergebende Aufgabe schon anderwärts ausführlich besprochen*). Daher hier nur soviel: die Architektur, mehr wie jede andere Kunst gebunden an die Bedingungen des Stoffs und an gewisse struktive Gesetze, findet für dieselben in ihren verschiedenen Epochen die wahren und vollendeten, d. h. immer giltigen Formen; diese haben die späteren Bauperioden für ihre objektiven Zwecke mit selbständiger Gestaltungskraft zu verarbeiten und so in der neuen Verbindung derselben einen Bauorganismus herzustellen, der ebenso die großen Charakterzüge ihres Lebens als die Grundstimmung ihrer Phantasie zu eigenthümlichem Ausdruck bringt. In den schwankenden Verhältnissen und dem Uebergangswesen der Neuzeit haben sich bis jetzt weder erstere noch letztere zu fester faßlicher Erscheinung ausbilden können und daher will sich auch die rechte Weise jener selbständigen Verarbeitung nicht finden lassen. So handelte es sich in Wahrheit bisher nur um eine einsichtige Reproduktion früherer mit Verständniß frei gewählter Style. Wol nichts so Schwächliches und nichts so Mißlungenes hat die Kunstwelt je gesehen, als die neuesten Versuche eines modernen Baustyls, die ohne Ausnahme das Brandmal sinnloser Willkür und einer ausgehöhlten aber aufgeblasenen Phantasie an der Stirne tragen. Erst die neueste Zeit, in der auch der Charakter des Gesammtlebens sich deutlicher auszuprägen beginnt, zeigt einzelne hoffnungsvolle Anfänge einer mehr selbständigen Fortbildung der Architektur. Indem sie entschiedener und mit tieferer Einsicht als bisher an die Renaissance anknüpft, deren Anschauung und Denkweise der unsrigen innig verwandt ist, erschließt sich ihr ein noch immer fruchtbares Feld neuer Kombinationen, in denen sich die Zwecke und die Stimmung der Gegenwart noch am ehesten zum Ausdruck bringen lassen. Zugleich scheint sie sich innerhalb dieser Bauweise strenger an das edle Maß der klassischen Formen halten zu wollen, und möglich, daß von dieser neuen Läuterung der Renaissance durch die Antike eine bis zu gewissem Grade eigenthümliche Bauperiode anhebt.

Auch das Andere, daß in der Neuzeit die Plastik eine selbständige Entwickelung nicht durchlaufen kann, so Anerkennenswerthes sie leisten mag, brauche ich wol nicht auszuführen. Sie ist die Kunst, welche genöthigt ist, „die Schönheit des Weltalls fast auf einem Punkte zu zeigen, ihr Werk ganz abzusondern, um es mit sich übereinstimmend und zu einer

*) In verschiedenen Abhandlungen der Grenzboten von 1863 und 1865 (über den modernen Baustyl und die Architektur unseres Jahrhunderts).

Welt für sich zu machen" (Schelling). So sind ihr Gegenstand die göttlichen Naturen, in denen der Inhalt, die Seele, ganz aufgegangen ist in der ungebrochenen, vollendeten Form, die reine, unverletzte, ideale Welt des Schönen. Das Erzeugniß also einer Phantasie, der die unsrige in gewissem Sinne gerade entgegengesetzt ist. Nur in dem lebendigen Lauf der Geschichte und in der ganzen rastlosen Bewegung der Wirklichkeit findet diese die Unendlichkeit des Inhalts, gegen die sie daher die einzelne Form herabsetzt. Höchstens in einem Nebenzweig zeigen sich Anfänge einer dem Zeitalter sich anpassenden und zugleich lebensfähigen Skulptur: in den Denkmälern und Bildnißstatuen der hervorragenden Männer der Geschichte. Die einzelne große Persönlichkeit, welche sich durch ihre That für das Ganze in die Blätter der Geschichte einzeichnet, faßt sich doch hie und da in eine mächtige Erscheinung für sich zusammen, die in sich ruht und wenigstens geistig in ihrer Weise vollendet ist. Versteht es der Bildhauer, die Größe einer solchen Individualität zum Ausdruck zu bringen und ihre Erscheinung durch den Adel des Geistes, durch die Freiheit der Bewegung über das Reich des Zufälligen zu erheben, ohne ihren Charakter zu verwischen: so giebt er doch eine Art Ersatz für den Verlust jener schönen Welt. Aber meistens wird er in den Zwiespalt der idealen Form und Gewandung mit der Wirklichkeit gerathen und, wie das nun fast immer der Fall ist, in der ungewissen Schwebe zwischen beiden, keiner genugthun. Und wenn dem auch nicht so wäre, so ist doch die Gattung selber zu unbedeutend, um einen eigenthümlichen Aufschwung der Plastik überhaupt herbeizuführen.

So machen weder die Baukunst noch die Bildnerei eine Entwicklung durch, welche, von dem tieferen Nerv der Zeit berührt, an ihrer inneren Bewegung Theil nähme. Sie haben daher, das Wort in seiner strengeren Bedeutung genommen, keine Geschichte.

Anders ist es mit der Malerei*). Sie kann, sie soll eingehen in die ganze weite Welt der Wirklichkeit, welche sich die neue Bildung in einem bisher ungekannten Umfang erschlossen hat und in der als in seiner wahren Heimat der menschliche Geist sich nun dauernd einrichtet. Auch ihr sind

*) Die Aesthetik Vischer's, deren epochemachendes Verdienst um die Kunstwissenschaft man jetzt, da man ihre Ergebnisse zu kleiner rasch umlaufender Münze ausgeschlagen hat, gern beschneiden und beschränken möchte, hat auch das Verhältniß der Malerei zur modernen Zeit mit scharfem und weitem Blick in das richtige Licht gerückt. Daher stützt sich die oben folgende Darstellung zum Theil auf das Vischer'sche Buch; zum andern Theil freilich beruht sie auf abweichenden Ansichten.

die großen Reiche der Natur und Geschichte durch tausend Thore geöffnet. Das ganze Gebiet der Erscheinung liegt vor ihr ausgebreitet und für sie tritt fast Alles herauf in den Schein des Lichtes; auch was in der Tiefe der Brust gährt und verborgen die Gegenwart bewegt, denn es wirft Wellen auf die Oberfläche, welche das geheimnißvolle Leben des Grundes ahnen lassen.

So hat die moderne Bildung im Zusammenwirken mit dem immer erweiterten Verkehr der Malerei eine Fülle neuer Stoffe zugeführt. In die Vergangenheit hat sich das Bewußtsein so vertraut, wie früher noch nie, eingelebt; mit ihrem geheimen Triebwerk ist ihm nun erst auch ihre Gestalt, mit der Seele der Körper deutlich geworden. Zugleich hat der wanderungslustige Sinn sowol das stille trauliche Naturtreiben der nächsten Gegenden, als die fernen Länder entdeckt, in denen noch die Natur in ursprünglicher Frische und Ganzheit Land und Menschen zusammenschließt und der farbige Schein des Lebens noch nicht in das eintönige Grau der modernen Kultur verwischt ist. Dieses große, weite Feld, im Lichte des menschlichen Blicks scheinend und glänzend, erwartet ja nur die Hand des Malers, um in erneutem Schimmer und gereinigter Form unzählige Male wiederzuscheinen.

Auch der auflösende Charakter der neuen Bildung scheint der Malerei nicht zu widerstreben. Wol läßt jene nichts, wie sie es findet, und was sie sich erwirbt, gewinnt sie nicht durch ein naives, betrachtendes Empfangen, sondern durch zersetzende Reflexion, welche die Gestalt zerstört, um sie aus ihrem Lebensnerv innerlich wiederherzustellen. Daher bricht und schneidet sie die Erscheinung, um ihr den regelrechten Wuchs zu geben, sie hat keinen Sinn für das Einfache, natürlich Gewordene, sie zerreißt die Hülle und steigt in die Tiefe hinab, um die dunkel schaffende Kraft an's Licht zu bringen. Aber was im Innern der Dinge unergründlich zurückgezogen scheint und durch das Bewußtsein an den Tag kommt, das läßt sich in gewissem Sinne auch vom Maler fassen. Denn in dem farbigen Schein der Wirklichkeit zittert und schwebt zugleich ihre verborgene Tiefe, verräth sich herausleuchtend das Geheimniß ihres Wesens und das Licht dringt gleichsam bis in die Nacht der Seele; oder um bei dem treffenden Ausdruck Hegels zu bleiben: „es ist das Innere des Geistes, das sich im Widerschein der Aeußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt." Zugleich vermag die Malerei, indem sie ihren Gegenstand als thätiges oder leidendes Glied in eine ganze Kette von Beziehungen

einreiht, dem in die Breite gehenden Zug des modernen Geistes zu folgen. Denn wie im Farbenglanz der Dinge nicht bloß ihre Innerlichkeit aufleuchtet, sondern zugleich das eine im andern sich spiegelt und jedes im Wechselspiel der Reflexe auch die übrigen an sich wiederscheinen läßt: so faßt die Malerei die Objecte in ihrem mannigfaltigen Verhältniß zur umgebenden Welt, in dem sie sich gegenseitig treiben, bestimmen, verflechten und so zugleich ihre eigne Natur und die Eindrücke der Außenwelt an sich erscheinen lassen. Sie führt den Menschen mit seinen Stimmungen, Leidenschaften und Eigenheiten, wie er in das Gewühl des Tages verschlungen ist, in die Kunst ein; auch sein Inneres, aufgerüttelt durch Stürme und Kämpfe, kann sie zur Anschauung bringen, ebenso den Bruch mit der Natur, durch den er zwar den einfach schönen Einklang mit sich und der Welt verloren, aber andrerseits die ganze Welt gewonnen hat, um sich in sie und sie in sich hineinzubilden. Insofern kann sie also auch mit dem Bewußtsein einen Weg gehen: sie kann die Unruhe des innerlich bewegten Lebens in der gebrochenen Gestalt zum Ausdruck bringen, die Beziehungen des Geistes in eine reiche Fülle umgebender Dinge auseinander legen. Aber nicht bloß das ganze menschliche Dasein, auch die äußere Natur zieht sie in den Rahmen der Kunst und erhebt sie zum selbständigen Bild eines zwar noch verhüllten, aber an das Gemüth tief anklingenden Lebens. Endlich hat der Maler selbst dies mit dem modernen Menschen gemein, daß er die Wirklichkeit in seine Stimmung verarbeitet; er muß sie nicht nur in seine Phantasie aufgenommen, er muß sie in der Seele mit seiner Empfindung zu einem Ganzen verschmolzen haben.

Doch nicht bloß durch ihre Fähigkeit, auf die erweiterte Stoffwelt einzugehen, vermag die Malerei dem Bildungsgang des neuen Geistes zu folgen. Sie ist ebenso sehr, und in noch weit tieferer Weise als Architektur und Plastik, im Stande, sich die neuentdeckten Kunstformen früherer Zeiten anzueignen. Als die vom Geiste unmittelbar bewegte Kunst fügt sie sich der Anschauung, welche sich in die verschiedenen Epochen der Vergangenheit einlebt und sucht sich an ihnen zu einer durch sie gereiften und erfüllten Selbständigkeit zu entwickeln. Ganz entsprechend der historischen Denkart des Jahrhunderts zieht sie so zugleich nachbildend und verarbeitend ihre eigene Geschichte in sich hinein. Und so zeigt der Kunstcharakter der neuen Zeit darin einen ganz eigenthümlichen Zug, daß die Malerei den Schwesterkünsten in der Aufnahme früherer Formen und Anschauungsweisen bahnbrechend und wegweisend vorangeht.

So haben wir drei Momente, welche sich mannigfach verschlingend, bald einzeln, bald zusammen, bald sich entgegen wirkend, den Lauf der modernen Malerei bestimmen: die ihr zugebrachte ausgebreitete Stoffwelt, die Kunstweisen früherer Epochen und die eigene Wirklichkeit und selbständige Stimmung des Zeitalters. Es ist begreiflich, daß diese Momente bisweilen zusammenfallen können, wie sich denn z. B. die Anschauung des Zeitalters in der geschichtlichen Denkweise kundgibt, welche aus der Vergangenheit Stoffe und Formen für die Gegenwart herüberzieht; daß andererseits sich Gegensätze bilden, indem z. B. im Rückschlag gegen den engen Anschluß an eine frühere Form und Anschauung eine Richtung auftritt, welche in erklärtem Widerspruch gegen die Bildung eine eigenthümliche und ganz reale Auffassung der nächsten, unmittelbaren Natur zum Princip macht. Es liegt im Charakter dieser modernen Kunst, welche aus der sicheren Enge eines naiven Schaffens heraus und von der bewußten Vielseitigkeit des Jahrhunderts durchdrungen ist, daß sie sich in allen Gattungen, allen Kunstweisen versucht und alle Richtungen durchläuft.

Noch vollständiger, als in der deutschen, ist dies in der französischen Malerei der Fall. Diese ist zudem noch in dem Vortheil, eine deutliche geschlossene Linie der Entwickelung zu beschreiben. Auch sie ging, und entschiedener wie jede andere, von der Erneuerung der Antike aus; der ausschweifenden Phantasie des Rokoko ein Ende zu machen, hielt sich der ernste Sinn des Künstlers an die einfache gehaltvolle Größe und die strenge Form der klassischen Anschauung. Nach und nach erweiterte sich der Gesichtskreis, wie des Zeitalters, so auch der Kunst. Mit dem Bewußtsein Schritt haltend und zugleich von kräftigeren realen Trieben bewegt, lebte sie sich tiefer in den Kampf und die Unruhe der neueren Welt ein und versuchte, indem sie zugleich die Form fortbildete, in der Gestaltung dieses Stoffes eigenthümlich zu werden: die Zeit der Blüte und des vollen Schaffens, die deshalb Gegensätze trieb und ihre Vereinigung anstrebte. Endlich geht sie in das Drängen und Treiben der Wirklichkeit, in die gegenwärtige Erscheinung der Natur und des Lebens ein und sucht zugleich in der überraschenden Naturwahrheit der Form selbständig zu sein; während sie sich andrerseits in das weite Reich der kleinen Welt, des Sittenbilds und der Landschaft, zersplittert und auf den Ausdruck eines tieferen geistigen Lebens verzichtend, aber durch die tüchtige Schule der größeren Vorgänger zu virtuoser Leichtigkeit der Behandlung durchgedrungen, vor Allem die malerische Erscheinung im Auge hat. Es ist die Aufgabe der folgenden Darstellung,

dies näher im Gang der französischen Malerei zu verfolgen; aber schon so zeigt sich, daß diese eine Geschichte hat, welche im Kulturleben dieses Jahrhunderts eine bedeutende Stelle einnimmt.

3.

Der Charakter der modernen Malerei.

Scheint also das Zeitalter wenigstens der Malerei vorab günstige Bedingungen entgegen zu bringen, so fehlt doch auch die schlimme Kehrseite nicht. Und so stark ist diese hervorgetreten, daß sie zum Theil den Charakter der zeitgenössischen Kunst im Unterschiede von den früheren Epochen bestimmt hat. Daher mag es nicht unnütz sein, schon hier, wo von dem Verhältniß der Malerei zum Wesen der Zeit überhaupt die Rede ist, einen Blick darauf zu werfen.

Wie sehr es auch im Wesen dieser Kunst liegen mag, sich in die reiche Mannigfaltigkeit der Erscheinung und in die Verwicklungen, wie in die Tiefe des Lebens einzulassen, so ist sie doch an das Gesetz aller Kunst gebunden: der Stoff, den sie gestalten will, muß vor Allem in die Phantasie eingehen. Und zum zweiten muß die Phantasie selber diesen Stoff in die sichtbare Erscheinung, in Form und Farbe ganz hinauszuführen, mit einem Wort die Welt im malerischen Schein zu sehen die Fähigkeit haben.

Das war der unendliche Vortheil, den die christliche Mythenwelt, so lange sie in der Seele des Künstlers lebte, vor der Wirklichkeit voraus hatte: sie bestand nur in und durch die Phantasie, die ja schon Plato als einen innerlichen Maler bezeichnet. Der Stoff war von vornherein innerliches Bild; des Künstlers Aufgabe war nur, dieses zur vollen Klarheit auszuprägen, gleichsam still auswachsen und reifen zu lassen und es dann mit ebenso feinfühliger als gestaltender Hand in die sichtbare Welt hinauszutragen. Nicht, daß er den Stoff so, wie er war, hätte gebrauchen können. Aber durch die allgemeine Phantasie hindurchgegangen, war er anschaulich und bildsam und wieder in die Form, die er vom Künstler empfangen hatte, der Anschauung Aller unmittelbar verständlich und lebendig. Und auch die wirkliche Welt widerstrebte nicht spröde der bildenden Hand: denn sie stand in einer innigen Beziehung zu jenem seelenvollen Reich der

Mythe, und ein warmer Schein, von dieser auf sie überströmend, durchdrang und belebte sie. Dem Maler war die schwere Arbeit, den Stoff in ein Produkt der inneren Anschauung umzusetzen, erspart. Er hatte nicht erst nöthig, mit der Reflexion in ihn hinabzutauchen, noch die allgemeine Phantasie zu erwärmen, daß sie sein Bild in sich aufnähme. Denn in der ganzen Luftströmung der Zeit schwebten jene Bilder und so bewegten sie sich tausend Bande schlingend zwischen der Seele des Malers und des Beschauers hin und wieder. Es war überhaupt die Zeit, da in der Phantasie noch Leben und Thätigkeit war, da sie die Dinge mit gestaltendem Sinn anschaute, und so sah sie, auch wenn sie der Mythe sich entschlug, überall Form und Farbe, eine ästhetische Welt. Was der Künstler hervorbrachte, hatte ebenso seine ganze Seele erfüllt, als es die Zeit bewegte; es erschien daher in kräftiger Bildung und in großen Zügen, belebt von innen heraus, vom menschlichen Geist ganz durchdrungen und doch wirksam wie eine in sich ruhende Natur: die Gestalt, die den Beschauer mit sich „aus dem engen, dumpfen Leben in das Reich des Ideals" erhob. Deßhalb brauchte die Empfindung des Malers mit der Mythe nicht verwachsen zu sein, ja bei den großen Meistern war der Blick vollkommen frei und von keinem Gefühlsinteresse getrübt. Aber noch war seine Seele durch den Zusammenhang mit der allgemeinen Stimmung unendlich erregbar, und die Mythe, da sie in dieser noch lebte, auch für seine Phantasie voll Leben.

Diese überirdische Welt ist in Trümmer gegangen, ihre Gestalten sind entseelt und auch die aufgeregteste Frömmigkeit ist nicht im Stande, ihnen ein neues Leben einzuhauchen. Sie waren nur, so lange sie die allgemeine Vorstellung in sich und aus sich heraus bildete; von dieser nicht mehr getragen, sind sie für immer zusammengesunken. An die Stelle des Glaubens ist die Bildung des sich selbst bestimmenden Geistes getreten und sie war es mithin, die jene Bilder auch für den Maler zerstörte. Zwar üben die Madonnen Raphaels und Tizians auch auf uns, die wir an die göttliche Mutter nicht glauben, noch dieselbe wunderbare Wirkung; denn durch die Kunst wird das Heilige zum Schönen und zum freien Eigenthum der menschlichen Phantasie. Allein damit es der Künstler bilden könne, muß es in ihm irgendwie lebendig sein. Die Bilder der großen Meister, eine Grablegung Tizians zum Beispiel, erscheinen nicht selten wie allgemein menschliche Vorgänge, die unter großen, bedeutenden Individuen spielen; aber um eben in solche Stoffe und Gestalten das allgemein

Menschliche legen zu können, mußte der Maler zu ihnen, sei es auch nur durch die Vermittlung des Zeitalters, ein inneres Verhältniß haben. Entschwand ihm doch auch dann das Göttliche nicht selten so sehr unter den Händen, daß nicht wenige Marien Raphaels weit mehr liebliche Mädchen, als jungfräuliche Madonnen sind. Wir Modernen dagegen sind so naiv nicht mehr, in den Gestalten des Malers, auch wenn sie nur Menschen sind, noch das Göttliche zu sehen. Wir wissen, daß die Figuren des Christenthums ein Unendliches in sich tragen sollen und verlangen daher vom Künstler, daß er es uns aus ihnen entgegenleuchten lasse. Aber zugleich sind sie für unsere Vorstellung zu bloßen mythischen Typen geworden, entseelte Schemen, leere Larven, da der göttliche Inhalt aus ihnen herausgezogen ist. Es ist der christlichen Religion eigenthümlich, daß ihre Wesen das Absolute als ein Jenseitiges in sich fassen; und so sind Jesus und Maria sammt der Heiligenschaar, sobald sie ihren göttlichen Nimbus verloren haben, nichts weiter als Menschen. Dann ist aber auch ihre religiöse Bedeutung dahingefallen und ebendamit ihr ideales Dasein für die Kunst. Das ist ihr Unterschied von den mythischen Göttern des Alterthums: sie sind keine reinen Erzeugnisse der Phantasie, in denen der unendliche Inhalt in die Form ganz eingegangen wäre, sondern von einem überirdischen Lichte verklärte Menschenleiber, die der Glaube ewig in dem dünnen Aether zwischen Himmel und Erde schweben sieht. Nach dem Gesetz der gewöhnlichen Schwere fallen sie herab, sobald dieser Glaube todt ist. Und so kann ihnen der Künstler nicht mehr die seelenvolle Schönheit geben, mit der sie einst in die malerische Erscheinung hinaustraten. Daher ist in der Regel sein Werk, wenn es der religiösen Stimmung entgegenkommen will, entweder eine nüchterne Schaustellung akademischer Figuren, das den Ausdruck frommer Empfindung nur lügt; oder, falls es ernst gemeint ist, abgeschnitten von dem lebendigen Pulsschlag der Gegenwart und darum befangen in der Enge und der Erhitzung einer rückwärts gewendeten Anschauung. Will er aber jene Wesen als rein geschichtliche Figuren fassen, so muß er ihre eigenthümliche Bedeutung aufgeben, ohne dafür Ersatz zu finden: Jesus als Lehrer ist nicht malerisch, seine Geburt aber, sein Leben und sein Ausgang werden genrehaft, sobald ihnen das Wunderbare genommen ist.

Mag dennoch, wie sich Goethe einmal ausdrückt, ein religiöser Stoff noch immer, wenn er nur allgemein menschlich ist, ein guter Gegenstand für die Kunst sein: so wird auch in die Darstellung eines solchen nur

dann ein wirksames Leben kommen, wenn der Maler, ohne eine besondere Frömmigkeit ausdrücken zu wollen, in die Gestalten den großen idealen Zug zu bringen vermag, mit dem sie eine ganze Welt und Zeit beherrscht haben. Zwar wird unsere Empfindung so nicht gepackt werden; aber durch ernste Einfachheit der Auffassung und eine rein künstlerische, an den großen alten Meistern gebildete Durchführung kann eine solche Leistung tüchtig und anziehend sein. Wir werden in einer Richtung der französischen Malerei Werke der Art antreffen, denen das aufgeregte Nazarenerthum der deutschen Kunst Nichts an die Seite zu stellen hat.

Nicht ebenso wie mit der christlichen Mythe verhält es sich mit der antiken Sagenwelt. In ihr hat die Idee die Erscheinung ganz gesättigt und Gestalten geschaffen, mit denen die Phantasie sich wieder erfüllen kann, auch ohne an sie zu glauben; denn sie machen keinen Anspruch auf eine innerliche, wider- oder übernatürliche Göttlichkeit, die aus ihnen ahnungsvoll hervorleuchten soll. Sie sind die mächtigen, aber wunderlosen Vertreter der Natur und Sitte. Diese weltlichen Bilder des Schönen, in denen sich das Innere ganz in das Aeußere ergossen hat, lassen die Empfindung frei. Die Götter und Heroen haben auf göttliche Verehrung verzichtet, in der Kunst aber ein ewiges Leben gewonnen. Und so greift eine Richtung der modernen Phantasie in diese formenvolle Welt zurück, um an ihr die Anschauung zu bilden und gegenüber der nüchternen Realität die Fülle ungebrochener Schönheit wieder herzuzaubern. Dieses Reich idealer Gestalten, obwol von der Bewegung des Zeitalters kaum mitergriffen, wird für die Malerei immer seinen Werth behalten, und namentlich für den monumentalen Zweig derselben unentbehrlich bleiben. Aber leicht wird der Ausdruck inneren Lebens fehlen, den doch die Malerei als die in tieferem Sinne seelenvolle Kunst nicht missen kann, oder der Reiz der Farbenstimmung, und nahe liegt so der Abweg zu einem leeren und akademischen Formenspiel.

Der Maler als ein Kind seiner eigenen Zeit steht nicht mehr auf dem Boden einer mit bestimmten Bildern und Gestalten bevölkerten Phantasie, an der sich die seinige entzünden könnte und in die er nur hineinzugreifen brauchte. Die Welt ist ihm nicht mehr in einer zweiten, menschlich empfundenen Form freundlich nahe, sondern steht ihm in geschlossener Härte und Festigkeit rauh gegenüber.

Er hat nun eine doppelte Arbeit, die er früher nicht hatte: er muß sich mit seiner Phantasie in die Wirklichkeit einleben, sie innerlich erwär-

men und durchleuchten, damit er sie gestalten kann, und dann die Phantasie des Beschauers, die ihm früher auf halbem Wege entgegenkam, für seine Anschauung erst gewinnen. Wie stößt ihn da gleich die Gegenwart ab, so weit sie von tieferen Interessen getrieben ist und ihm also größere Stoffe bieten könnte. Alles ist ihm entgegen: die Prosa der Kulturformen, der Mechanismus des öffentlichen Lebens, die gesetzliche und polizeiliche Zurichtung des ganzen Daseins, die jedes individuelle Heraustreten, jede schwungvolle Bewegung fast unmöglich macht, die knappe Verständigkeit der Sitte, die alle Form in ein einförmiges Einerlei, die Welt der Farben in ein eintöniges Grau auflöst, endlich die Einkehr der Bildung nach innen, welche die Erscheinung zum bedeutungslosen Mittel herabsetzt. Schon oben mußte auf diese Schattenseiten der Uebergangszeit, unter denen die Kunst überhaupt zu leiden hat, die Rede kommen. Es ist die alte Klage über die Spaltung zwischen dem Inneren und Aeßeren, über die Loslösung des Einzelnen vom festen nährenden Grunde des allgemeinen Wesens. Wir sind erst auf dem Wege zu einem neuen Weltzustande, der den Einklang wiederherstellen soll; wir haben das Bewußtsein der Aufgabe, die Wirklichkeit tiefer als je mit einem nun klar bestimmten und erreichbaren Ideal zu durchdringen, aber stehen noch am Anfang ihrer Lösung. So ist Alles in die Hast und Unruhe des Ringens hereingezogen, die Zustände und die Menschen, ja der Künstler selber. Das Morgen verschlingt das Heute und um so gleichgültiger ist uns der Schein der Dinge, als in ihnen das innere Leben nun erst recht nur wie verschwebend und verschleiert wiederzittert. Mit der modernen Geschichte, mit dem Treiben der höheren, gebildeten Stände und der Gegenwart, soweit sie von den eigentlichen Kräften der Zeit bewegt ist, weiß daher der Künstler wenig, fast nichts zu machen.

Doch er hat einen Ausweg: er rettet sich in die Vergangenheit, welche ihm ja durch die Forschung in ihrer ganzen Breite und Mannigfaltigkeit erschlossen ist. In ihr scheint sich ihm gleich ein reicher Ersatz zu bieten, sowohl für die Ungunst der Gegenwart als den Verlust der Mythenwelt: die erhöhten Momente des geschichtlichen Lebens, die großen historischen Stoffe. An die Stelle der mythischen und religiösen Figuren sollen die Helden treten, welche die Ideale der Menschheit fortgebildet, die Wolfahrt und die Geschicke der Völker bestimmt haben, denn in ihnen faßt sich das bedeutungsschwere Leben der geschichtlichen Wendepunkte sichtbar zusammen. Die Geschichtsmalerei in diesem Sinn ist eine

ganz neue Perspektive, welche sich der modernen Kunst eröffnet; auch ist diese mit Bewußtsein — in Deutschland nicht ohne Anregung von Seiten der Aesthetik — in die neue Bahn eingetreten. Noch schwebt die schwierige Frage, ob dahinaus wirklich eine Zukunft, eine neue Blüte der Malerei liege. Durch die Kritik und theoretische Erörterungen ist sie natürlich nicht zu lösen. Was aber die Produktion anlangt, so ist wol in dieser Gattung namentlich in Frankreich manches tüchtige und wol beachtenswerthe Werk entstanden; doch schon scheint hier ihre Zeit abgelaufen, ohne daß sie eine fruchtbare und dauernde Entwicklung, einen nachhaltigen Aufschwung der Kunst hat begründen können. Es ist das näher in der Schilderung der französischen Malerei selber zu verfolgen und dabei zugleich der ästhetische Werth der Geschichte als Stoff zu untersuchen. Doch sind die Schwierigkeiten, welche sie dem Künstler bietet, allgemeiner Art und daher schon hier zu erwähnen.

Auch wenn die großen geschichtlichen Figuren schon in der allgemeinen Phantasie lebten, würden sie dieselbe doch nicht mit der Macht der Gegenwart erfüllen, welche die mythischen Gestalten haben: wie fremd und verschlossen steht aber jetzt noch das Reich der Geschichte dem Künstler gegenüber. Durch welche Masse von Material, durch welche Verstandesarbeiten muß er sich durchquälen, ehe ihm die Seele des Vorgangs aufgeht, was muß er nicht Alles von inneren und äußeren Dingen und Kenntnissen beisammen haben, bis in seiner Anschauung ein deutliches Bild der Sache aus den spröden, zerstreuten Elementen zusammenschießen kann! Und dann ist dies erst sein Bild; er empfindet aber, daß dieses nur Werth und Bestand hat, wenn es mit der allgemeinen Vorstellung zusammentrifft und zur Phantasie des Beschauers spricht; so fühlt er sich unsicher und in der Freiheit des Schaffens durch die Ueberlegung gelähmt, welche Stoffe und wie er sie wol darstellen könnte. Er muß in sich den Beschauer, dessen Theilnahme dem Mythenbild von vornherein gesichert war, fast bei jedem Strich um Rath fragen, er muß vor Allem fürchten, unverständlich zu sein. Wie weit dann seine Auffassung in das Wesen der Geschichte eingedrungen ist, ob sie das Bedeutende nicht verwischt, das Unbedeutende nicht in den falschen Schein des Großen erhoben hat, ist eine weitere Frage, in der ein neues Nest von Schwierigkeiten liegt.

Aber auch, wenn er auf die schwere Arbeit verzichtet, die großen welthistorischen Momente zum Ausdruck zu bringen und sich mehr an die

genrehaften, der malerischen Auffassung bequemeren Züge der Geschichte hält, hat er kein leichtes Spiel. Die ächte Erscheinungsweise vergangener Perioden, um die sich naivere Zeiten wenig kümmerten, soll nun nicht fehlen und doch überliefert sie ihm das Geschichtsbuch nicht. So muß er sich, Kostüm, Lokal, Umgebung erst stück- und lappenweise zusammensuchen; und da sein Sinn für die Außenseite des Lebens durch die nüchterne Gegenwart wenig gebildet ist, lebt er sich in den malerischen Reichthum früherer Zeiten nur um so schwerer ein. Daher wird er nur zu leicht in den Aeßerlichkeiten und im Detail stecken bleiben, seine Gestalten sind nur zu oft bloße Kleiderstöcke, behängte Gliedermänner, oder falls sie es zu einer natürlichen Bewegung bringen, charakterlose Modellmenschen. Kommt es ihm aber doch noch auf einen gewissen Gehalt, eine interessante Situation an, so wird diese leicht unverarbeitet, unkünstlerisch aus dem Rahmen herausspringen: sie hat die Figuren nicht durchdrungen, und so haben diese das Aussehen von deklamirenden Theaterhelden, denen der fremdartige Putz wol oder übel steht. Wie soll da in das Bild ein volles bewegtes Leben kommen, das in Form und Farbe ganz gesättigt und doch von einer geistigen Strömmung durchfluthet ist, welche dem Bilde den Zug und Schwung der Seele zur Seele giebt.

Unter diesen Verhältnissen ist es begreiflich, wie sich andere Richtungen bilden, um Stoffe zu behandeln, die den ästhetischen Weg durch die Phantasie schon einmal gemacht haben und daher in der Vorstellung leichter wieder aufleben können. Daher wird einerseits um so entschiedener zu der Mythe zurückgegriffen, soweit ihre Gestalten auch für das heutige Bewußtsein möglich sind und nicht an einem Ueberschuß von Unendlichkeit leiden. Andrerseits läßt sich der Maler von der Mährchenwelt, den Dichtern seine Motive geben, ja von der Kunstgeschichte selber, deren Figuren wenigstens seiner Phantasie näher stehen. Hier liegt ihm nun der Abweg nahe, indem es ihn zugleich zu dem Ausdruck einer tieferen seelenvollen Stimmung treibt, das Dichterische mit dem Malerischen zu verwechseln, es der lyrischen oder dramatischen Empfindung des Poeten gleichthun zu wollen und so in der Erscheinung zu wenig zu geben, weil er zu viel geben will. Es ist dieselbe Gefahr eines den malerischen Schein überfließenden Inhaltes, der den Historienmaler zum Ausdruck des Gedankenhaften verführen kann. Man könnte aus der modernen deutschen Kunst ganze Gattungen absondern, die eine solche trübe Beimischung des Poetischen oder des Gedankenhaften kennzeichnet (z. B. eine Richtung der Düsseldorfer Schule und Kaulbach).

Hier offenbart sich die Schwäche der modernen Phantasie, der es so schwer wird, Form und Inhalt mit abgrenzender Bestimmtheit in Eins zu schauen und durch die Erfüllung ihres eigenen Lebens der Gestalt ihren festen Umriß zu geben. Die Franzosen sind durch ihr ausgesprochenes Formgefühl und ihr Talent für in sich vollendete Gestaltung dieser Verirrung weniger ausgesetzt, als die Deutschen; aber auch sie sind, wie schon im ersten Kapitel angedeutet, bisweilen von einem Interesse nicht frei, das über die Erscheinung hinausgeht. Aus ganz anderen Gründen freilich. Dem empfindsamen oder grüblerischen Sinn des Germanen kommt es darauf an, auf einen tieferen Inhalt oder die unfaßbaren Schwingungen einer erregten Seele hinzudeuten und dabei verschlägt es ihm wenig, wenn die Erscheinung obenhin behandelt zu kurz kommt; der Franzose dagegen sucht manchmal noch hinter seine mit Sorgfalt und Liebe durchgeführte Gestalt eine Stimmung oder Idee zu legen, nur um die Wirkung seines Bildes zu steigern. So bleibt ihm in der Regel die Form doch Hauptsache, während der Deutsche zumeist auf den Inhalt sieht.

Diesen Richtungen gegenüber, welche sich an das weite Reich der Phantasie oder an die Geschichte halten, bilden sich bald andre Gattungen aus, welche auf die ideale Ferne und Vergangenheit verzichten und zur gegenwärtigen Wirklichkeit greifen, soweit sie in noch malerischer Erscheinung und in mehr natürlichem Leben dem Auge des Künstlers entgegenkommt. Hier erschließt sich die kleine Welt des Sittenbilds und der Landschaft in ihrer ganzen Weite und Mannigfaltigkeit. Der Maler hält sich an den selbständigen Schein der Dinge, der einen bescheidenen Inhalt geschlossen in sich trägt und durch die Behandlung des Kolorits, den Zauber der Farben im Licht- und Luftschimmer an menschliche Stimmungen anzuklingen vermag: an die Natur und an einfache, allgemein menschliche Zustände, deren naive Realität ihm die verlorene Phantasiewelt ersetzt. Indessen wird ihm auch hier die nüchterne Anschauung, an der das Zeitalter leidet, leicht zur gefährlichen Klippe; er kann, statt die Wirklichkeit in ihren tieferen Leben zu erfassen und den lichten Aether der inneren Stimmung über sie auszugießen, an ihrer Oberfläche hängen bleiben und es nur zum matten, schweren Abbild bringen. Auch für die Holländer und Flamänder war das Reich der Mythe entseelt und abgeblaßt. Aber sie fanden dafür einen ächten Ersatz in der heiteren, farbenreichen Erscheinung und den gemüthlichen Beziehungen eines Lebens, das in einer durch die eigene Volkskraft gegründeten und behaglich beschränkten Existenz sich be-

friedigt fühlte. Alles wurde ihnen anschaulich, die Menschen und die Dinge. Wo ihre Phantasie, zu bequem, um tieferen Bezügen nachzugehen, mehr bei dem äußeren Spiel des Lichts und der Farbe verweilte, da wußten sie diese zauberhafte Welt des Scheinens und Glänzens mit wunderbarem Reize wiederzugeben: es war die Seele des menschlichen Auges, die aus dem Bilde hervorleuchtete und die ahnungsvolle Stimmung des Lichtes über es ausbreitete. Diese einfache Freude an der Erscheinung hat unsere Zeit nicht. Jene waren auch ihres kleinsten Geräthes froh, als eines Stücks von ihrer selbsterworbenen, wenngleich kleinen Welt; wir dagegen mit unseren tiefen weitausschauenden Zwecken haben nur ein gleichgültig abschätzendes Auge für diese geringen Dinge des Daseins, wie für das ganze Gebiet des nun zur Seite geschobenen Naturlebens. Für uns hat dieses und seine noch unzersetzte Ursprünglichkeit wol noch Reiz, aber durch den Gegensatz zu unserer reflektirten und naturlosen Gesittung; und nur zu oft blickt uns aus dem modernen Genre das Bewußtsein dieses Kontrastes entgegen. Mit ungebrochener Lust und Frische hat sich unsere Anschauung nur auf Eins — wie in den letzten Zufluchtsort vor der Alles benagenden Schärfe des Geistes — geworfen: auf die *landschaftliche Natur* (und mit ihr zusammenhängend das Thierleben). Und in diesem Gebiete allerdings hat es die moderne Malerei zu ganz eigenthümlichen und in ihrer Art meisterhaften Schöpfungen gebracht. — Begreiflich wandert nun auch der Künstler, von dem Bedürfniß getrieben, doch irgendwo volle Erscheinung und den Reiz des Malerischen unverkümmert zu finden, zu den Stämmen des warmen, farbigen Südens, zu den von der Kultur noch unbeleckten Völkern und Gegenden des Abendlandes. Diese von der Unruhe des Werdens wenig angefochten verharren noch in beschaulicher Zuständlichkeit, bieten aber dafür dem Maler und Beschauer nur ein herabgekommenes, von den großen Interessen der Zeit abseits gelegenes Leben.

Diese ganze Genre- und Landschaftsmalerei ist zum Theil wol aus einem selbständigen künstlerischen Bedürfniß entstanden; zum Theil aber im Rückschlag gegen die künstlichen Neubelebungsversuche der Phantasie, sei es durch die Mythe, die Dichtung oder die Geschichte. Es konnte nicht ausbleiben und entspricht ganz dem Charakter der Zeit, daß sich dieser Gegensatz mit Bewußtsein und Absicht noch zu einer eigenen Richtung zuspitzte, welche für den wahren Gegenstand der Kunst die platte Wirklichkeit erklärt und das Künstlerische in der überzeugenden Wahrheit ihrer Erscheinung, das Leben in der täuschenden Treue der bloß natürlichen Gestalt und Be-

wegung findet. Eine Richtung also, welche in hellem Kontrast sowol gegen jeden Idealismus und alle Ueberlieferung, als gegen die von der Natur abgewendete Gesittung, das Gemeine und Alltägliche — soweit noch Natur in ihm ist — mit seiner ganzen Erdenschwere in die Kunst aufnimmt und in ihrer Darstellung nichts weiter geben will, als die unmittelbare Wahrheit des Scheins. Dieser äußerste Realismus neuesten Schnittes ist in der französischen Malerei nicht nur zu Hause, er ist von ihr ausgegangen. —

Man sieht: die moderne Malerei hat mehr wie jede frühere Kunstepoche mit der neuerschlossenen Fülle des Stoffs zu ringen, um sie in ihre Vorstellung einzuleben. Sie ist daran, in ihr reichlichen Ersatz für die verlorene Phantasiewelt zu finden. Doch gibt sie auch diese nicht auf und kann sie nicht aufgeben, so lange der künstlerische Geist das Bedürfniß haben wird nach einem Reich idealer und ungebrochener Schönheit. Aber auch diese Stoffe muß sie mit der neuen Auffassung des Lebens durchdringen, und so hat sie zu ihnen, ebenso wie zu dem ganzen Gebiet der Wirklichkeit ein neues Verhältniß. Ein so hervortretender Zug der modernen Kunst ist dieses Ringen mit dem Stoff, daß sich ganze Richtungen derselben nach den Gegenständen bestimmen lassen, die sie behandeln, während früher die Malerei fast durchgängig je nach der formalen Behandlungsweise in Schulen sich schied. Die Unbefangenheit ist dahin, mit der sie ehmals sowol die Mythe als die Realität ergriff und ungesucht herausfand, was sich malerisch fassen ließ; nahm sie doch keinen Anstand, aus dem rein künstlerischen Gesichtspunkte, den sie hatte, jene beiden Gebiete zu mischen und selbst neue Gestalten zu schaffen, die blos ihr gehörten. Jetzt steht sie in dem Bewußtsein, daß sie die wirkliche Welt in das Ideal zu erheben, die ideale mit neuem Leben zu erfüllen hat, beiden unsicher und wählerisch gegenüber.

Indessen bestimmt natürlich nicht bloß das Verhältniß zur Stoffwelt die verschiedenen Zweige und Richtungen der modernen Malerei. Mannigfach bedingend und fortbildend wirkt auf ihren Lauf auch das formale Element ein: die bald mehr plastische, bald mehr malerische Anschauung, die bald auf ideale Vollendung, bald auf den realen Schein, die Naturwahrheit gerichtete Gestaltungsweise. Ja, es bilden sich Richtungen, denen die Form — im weitesten Sinne des Wortes — Alles ist und die daher ihre Motive ohne Unterschied aus der ganzen Stoffwelt holen, weil gegen das Uebergewicht ihrer Auffassung die selbständige Bedeutung des Gegen-

standes zurücktritt. Und um so größer ist der Einfluß der Darstellungsweise überhaupt auf den Charakter und die Entwicklung der Malerei, je mehr sie einerseits, wie schon bemerkt, die Kunstformen früherer Epochen aufnimmt und verarbeitet, andrerseits sich in neuer und eigenthümlicher Behandlung versucht. Endlich wird ihr Lauf durch das lebendige Wechselspiel bedingt, in welchem diese verschiedenen Formen und jene verschiedenen Stoffe sich gegenseitig bestimmen und in den Einklang zu kommen suchen, der das Wesen aller ächten Kunst ausmacht.

Namentlich zeichnet sich die französische Malerei durch eine tüchtige Entwicklung des formalen Elementes aus, welche in ihren geschichtlichen Fortgang eine geschlossene Folge, System und Zusammenhang bringt. Sie thut es darin der Deutschen weit zuvor, die sich vielmehr in die Breite der Stoffwelt zersplittert und nur zu oft dem Gewicht derselben unterliegt, weil es ihr an dem Halt der formalen Ausbildung und daher an dem Mittel, den Stoff zu beherrschen, gebricht. Mancherlei wirkte in Frankreich zu jenem günstigen Verhältniß der Dinge zusammen: das eingeborene Formtalent des Stammes, der ihm eigenthümliche malerische Blick, der sich in der neuen Epoche noch mehr, als in den früheren, bewährt hat, dann auch die noch in die neue Zeit herüberreichende Fortdauer der technischen Ueberlieferung, die nicht so vollständig abgerissen war, wie in Deutschland; endlich der durch die Centralisation bewirkte Zusammenhalt und Wetteifer der Kräfte, die Ausbildung der Anschauung, der Kenntnisse und Darstellungsmittel durch den ineinandergreifenden Fortschritt der Schulen. Auch ein negativer Zug kommt der französischen Malerei im Unterschiede von der deutschen zu gute: daß ihr nämlich der höchst zweifelhafte Gewinn des akademischen Studiums erspart geblieben ist, wie es in Deutschland getrieben wird.

Und so hat die französische Kunst vor der deutschen jedenfalls das voraus, daß sie ernstlich studirt hat, daß sie ihr Handwerk gründlich kennt und so zu einer gewissen Freiheit künstlerischer Gestaltung durchgedrungen ist. Sie hat sich nach dieser Seite den Charakterzug des Zeitalters, mittels der Bildung die Schätze der Vergangenheit zu heben, wirklich zu Nutze gemacht: sich an die großen Meister gehalten, um von ihnen die Führung des Stifts und des Pinsels zu lernen, ihnen unermüdlich Form und Farbe abzusehen und sich so zu freiem Gebrauch alle die äußerlichen Bedingungen anzueignen, ohne welche lebensvolle Gestalten und Bewegungen gar nicht möglich sind. Sie sind nicht wie wir Deutsche aus unreiner und stofflicher

Empfindung eine ganze Zeitlang in einer vorraphaelischen Periode stecken geblieben, um dann des Studiums überdrüssig die alte Kunst so gut wie ganz an den Nagel zu hängen. Sie glauben andrerseits nicht — wie das bei uns zu Lande ebenfalls vorkommt — daß die Betrachtung und Abbildung der Meisterwerke ihre Eigenthümlichkeit vernichte, daß es besser sei, auf eigene Faust Gebilde von höchst zweifelhafter Lebensfähigkeit auf die Leinwand zu quälen, als an der Hand der großen Künstler Gestalten von Fleisch und Blut hervorzubringen. Und indem sie so sich tüchtig in der mustergültigen Kunst umgesehen, haben sie doch das Studium der Natur keineswegs vernachlässigt. Sie haben ihr die charakteristischen Züge der realen Erscheinung, die Farbenstimmung, das Verschweben und Verzittern der Form in den elementaren Medien mit feinem Sinn abgelauscht, das individuelle Leben der Bewegung, die besonderen Linien des Zufalls und der Eigenheit ebenso genau und sorgfältig beobachtet, wie die großen die Gestalt bestimmenden Gesetze. Mit einem Wort: sie begnügen sich nicht mit einem Ungefähr, sie versinken nicht in eine selbstgefällige Unbekümmertheit, ob ihre Figuren ein halbwegs menschliches Gesicht haben, mit knapper Mühe stehen können und ihre Glieder kaum zusammenhalten, wie das wol auf berühmten deutschen Historienbildern nicht allzuselten sich antreffen läßt; es ist ihnen nicht einerlei, ob ihre Körper, um mit Diderot zu reden, „wie aufgedunsene Blasen oder Wollsäcke aussehen“ und in ihrem Kolorit statt Ton und Schmelz die Buntheit eines Liqueurladens ist. Auch die kleineren Talente wissen eine belebte und bewegte Gestalt mit Sicherheit hinzustellen, Licht und Schatten an den rechten Fleck zu setzen, eine Empfindung oder Leidenschaft auszudrücken, ohne eine Fratze zu liefern; wie sie andrerseits das latente Leben in der landschaftlichen Natur, ihren Schimmer und Duft, ihren besonderen Charakter und ihren traulichen Farbenreiz treffend wiederzugeben wissen. Und nicht bloß im geistreichen Erhaschen des flüchtigen Scheins, im flotten Festhalten momentaner Erscheinung sind die Franzosen Meister, sondern ebenso in der vollendenden Herausgestaltung und Durchbildung der Form.

Doch dies näher zu verfolgen, ist erst im Lauf der Geschichte selber am Platze, wie wir auch dort erst die Schranken und Mängel der französischen Malerei zu beachten haben, die ihr eigenthümlich sind. Hier galt es nur, die allgemeinen Züge hervorzuheben, welche die moderne Malerei im Unterschiede von den früheren Epochen kennzeichnen: abzuwägen, wie

weit die neuen Verhältnisse, die neue Denk- und Lebensweise ihrer Entwickelung günstig, wie weit ungünstig sind. Wir haben die Waage schwankend gefunden. Auf jede Gunst des Jahrhunderts kommt eine Ungunst, denn jeder Vortheil, den die Bildung, die erweiterte Stoffwelt und die vertieftere Anschauung herzubringen, wird fast aufgewogen durch die Unfertigkeit aller Zustände, den noch gähnenden Bruch des Lebens mit der Erscheinung, des Geistes mit der Wirklichkeit. Noch ist nicht ausgemacht, wohin der Ausschlag erfolgen wird und doch scheint, in der französischen Malerei wenigstens, wie wir aus ihrem Verlauf sehen werden, eine große Phase der Entwickelung schon abgelaufen. —

Alle Erscheinungen der modernen Kunst zeigen jenes janusartige Doppelgesicht, das durch das zwiefache Verhältniß des Zeitalters zur Kunst bedingt ist. Hat doch schon der Ausdruck „modern" neben seinem rein geschichtlichen Sinn noch eine eigenthümliche Schwäche der Anschauung und Darstellung bezeichnet. Seine Merkmale fassen sich in der subjektiven Willkür zusammen, welche losgelöst vom allgemeinen Lebensgrunde alle Naivetät eingebüßt hat und daher den einfachen vollen Einklang der Erscheinung mit ihrem Inhalt nicht zu treffen vermag; welche andrerseits zu schwach, um in die Tiefe der aufgeschlossenen Welt zu greifen, mit äußerlichem Spiel an der Oberfläche haften bleibt, das Große mit dem Gräßlichen, das Ergreifende mit dem Sentimentalen, das Schöne mit dem Süßlichen und Geleckten verwechselt; welche endlich zu aufgeblasen, um eine gründliche Schule durchzumachen, durch den Schein einer lügnerischen Geschicklichkeit das Auge zu täuschen sucht. Was mit einem Wort dem in diesem Sinne modernen Kunstwerk fehlt — auch dann, wenn es sich über die Masse des Mittelmäßigen erhebt — das ist „jene unergründliche Realität, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint (Schelling)." Ganz frei von jenen Eigenschaften ist die neue Kunst fast nie und nirgends. Daher kann, wie ihren Erzeugnissen gegenüber der Genuß der Anschauung fast nie ganz unverfälscht oder unverkümmert ist, auch der geschichtlichen Betrachtung, sobald sie vorurtheilslos und unbefangen den Maßstab ächter Kunst anlegt, ein scharfer Zusatz von Kritik nicht fehlen.

Aber seltsam, das Moderne im argen Sinne, das doch ganz Sache des Franzosen zu sein scheint, ist in der französischen Malerei bei weitem weniger anzutreffen, als in der deutschen. In ihr geben den schlimmen Einflüssen der Neuzeit die Zucht der tieferen Kenntniß und Uebung, die feste Schranke der Schule sammt der Naturgabe des künstlerischen Blicks

ein glückliches Gegengewicht, während ganze Richtungen der deutschen Kunst wenigstens der eine Zug des Modernen, das Unvermögen der Gestaltung, kennzeichnet. So hervortretend ist in jener das formale Element und seine Ausbildung, daß es die Hauptzüge ihres Verlaufs bestimmt, trotz der einflußreichen Bedeutung, welche wie bemerkt der Stoff in der Gegenwart für die Malerei erhalten hat. Sie bietet so ein verhältnißmäßig reines Bild künstlerischer Entwicklung, wie sie wol auch, als Ganzes betrachtet, in der gesammten modernen Kunst die erste Stelle einnimmt.

Zweites Buch.

Die Malerei der Revolution und des Kaiserreichs.

Die klassische Kunstweise.

Erstes Kapitel.

David und seine Zeitgenossen.

1.

David vor dem Ausbruch der Revolution.

Der Umschwung, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts die gesammte Kunst ergriff, war überall, wie wir gesehen, durch die Rückkehr zur Antike bezeichnet. In diesem Punkte treffen, so verschieden, ja sich entgegengesetzt sie sonst sind, Carstens, der Erste unter den Erneuern der deutschen Kunst, und Jacques Louis David zusammen. Aber nirgends war der Anschluß an das Alterthum, sowol dem Inhalt als der Form nach, so entschieden als in Frankreich. Allerdings war hier die klassische Welt, ebenso wie für die Dichtung seit Corneille und Racine, für die Malerei seit Poussin unerschöpflicher Stoff geblieben, den auch das achtzehnte Jahrhundert in seiner Manier noch ausbeutete, und insofern ist die neue Epoche, welche David einleitete, kein Bruch mit der Ueberlieferung. Man hat darnach in neuester Zeit seine Bedeutung schmälern und ihn als reformirenden Begründer der neuen französischen Kunst kaum noch gelten lassen wollen: dies um so weniger, als noch innerhalb der abgelaufenen Periode und vor David einzelne Versuche auftraten, die Malerei zu einer strengeren und maßvolleren Weise zurückzuführen. Hat man ihn früher überschätzt, so wird er nun zu gering geachtet.

Es ist wahr, daß David in seinem Lehrer Joseph Marie Vien (1716—1809) einen Vorläufer hatte, der die klassischen Stoffe in einfacherer und naturwahrerer Auffassung als bisher darzustellen versuchte. Aber derlei blos plänkelnde Vorfechter sendet jede neue geistige Bewegung voraus, ehe sie selber mit ihren Kerntruppen der alten Zeit den entscheidenden Kampf liefert. Fast in allen Zweigen kündigte sich die bevorstehende Umwälzung auf dem Gebiete der Gesittung und des Geistes durch solche vereinzelte Vorboten an, wie sich auch in der Politik das Herannahen der

neuen Zeit in ahnungsvollem Wehen schon dann fühlbar machte, als Ludwig XVI. zu Versailles noch die alte Macht zu haben schien. In der Malerei war deutscherseits Raphael Mengs, der den Carstens, Schick und Wächter voranging, eine ganz ähnliche, wenn auch bedeutendere Erscheinung als Vien; selbst in Italien strebte ein Pompeo Batoni — ohne daß ihm eine eigenthümliche Erneuerung der italienischen Kunst gefolgt wäre — aus der überkommenen Manier nach einer reineren Anschauung. Alle, auch Mengs, Talente von untergeordneter Bedeutung, sofern sie sich an die Form im engeren Sinne halten und in ihrer Läuterung nach der Antike oder den Meistern des Cinquecento die Reform suchen, ohne doch aus der überlieferten Auffassung herauszukommen, weil sie noch auf dem Boden ihrer Zeit stehen. Mittlere Naturen, wie sie selber in der Mitte zwischen einem Alten und einem Neuen stehen, ohne durchgreifende Kraft, ohne viel Schwung und Begeisterung, aber von redlichem Willen, von verständiger Einsicht in die Bedingungen der Kunst und daher nur auf eine äußerliche Reform bedacht.

So war auch Vien. Sein Leben lang in der Schwebe zwischen Zopf und Antike, seine Kompositionen bald antiken Basreliefs nachbildend, wo er dann regelmäßig ins Kalte und Magere fällt, bald wieder zur ausschweifenden Manier der Lemoyne und Natoire zurückgreifend, in der er es doch zu einem gewissen Schein freier Lebendigkeit bringt. Sein Hauptverdienst war, daß er zuerst wieder Gewicht auf die genauere Beobachtung der Natur legte und ihr Studium sich angelegen sein ließ, sowol als Maler wie als Lehrer; er zuerst ließ wieder die Schüler nach dem nackten Modell arbeiten. Daher auch in seinen Bildern eine gewisse Korrektheit der Zeichnung, mehr Wahrheit und Einfachheit in der Bewegung und im Ausdruck. Da es ihm aber — wie Diderot schon 1767 schreibt — an Kraft und Feuer, an Phantasie, an einem bestimmten Ideal gebricht, so bleibt er entweder in der hergebrachten Weise oder in der Nachbildung des Modells stecken. Wie aus Beiden gemischt ist sein berühmtestes Bild „die Predigt des Heiligen Dionysius“ (in der pariser Kirche Saint-Roch *), das es freilich mit dem in der flotten, bewegten, geschwungenen Rokokomanier keck hingeworfenen Bilde von Doyen „le miracle des Ardents“ in derselben Kirche nicht aufnehmen kann. Ohne Zweifel waren Viens Princip und Lehre mehr werth, als sein Talent. In seinem Atelier bildeten sich neben David noch Vincent und Regnault, welche, wenn auch nur

*) So oft von jetzt an von Kirchen ohne nähere Angabe des Orts die Rede ist, sind solche zu Paris gemeint.

in zweiter Linie, die neue Malerei mitgründen halfen. Seine Doctrin war die, welche die neuanbrechende Zeit überhaupt auf ihren ersten Gängen leitete: die Verbindung des Naturstudiums mit dem der Antike. Ein Gedanke, der damals schon alle besseren Köpfe beschäftigte, ohne daß man sich freilich die Art und Weise dieser Vereinigung deutlich zu machen suchte. Der begabte Diderot war auch hierin mit der richtigen Ahnung vorangegangen: „Es scheint mir, sagt er einmal, indem er an Winkelmann, so hoch er ihn stellt, doch dies tadelt, daß er den Künstler lediglich an die Antike verweise — es scheint mir, daß man die Antike studiren müßte, um die Natur sehen zu lernen“.

David jedoch war noch nicht der Mann, diesen Grundsatz zur That zu machen. Er benützte die Natur nur, um sie in den Model zu bringen, der ihm nach der Auffassung seines Zeitalters für die ächte antike Form galt. Allein darin unterschied er sich von seinem Lehrer und seinen Vorgängern durchaus, daß er nicht bloß eine Reform in der äußeren Erscheinung, der Gestalt und Bewegung im Auge hatte, sondern mit entschiedenem Willen und Bewußtsein zu der Anschauungsweise der Alten — wie er sie verstand — zurückgriff. Nicht nur die Strenge der Form sondern auch die des sittlichen Inhalts war ihm oberster Grundsatz der Kunst, sein Streben, bedeutungsvolle, von großen Interessen erfüllte Vorgänge des Alterthums in durchaus ernster Schönheit und mit dem Pathos dramatischer Bewegtheit zum Ausdruck zu bringen. Der von einer großen edlen Leidenschaft getriebene Mensch, in einem erhöhten Momente des Lebens, befreit von den Schwächen und Zufällen des alltäglichen Daseins, in der Vollendung der antiken Form und in schwungvoller erregter Bewegung des plastisch durchgebildeten Körpers: das war das Ziel seiner Kunst, dessen wirkliches Vorbild seiner tiefsten Ueberzeugung nach nur im Alterthume zu finden war. Diese strenge Auffassung der klassischen Welt nimmt einen ganz anderen Standpunkt ein, als die anmuthige, milde, selbst im Pathos noch gefällige Anschauung Poussins und als die willkürliche, spielende, verschnörkelte Behandlungsweise, mit der dessen Nachfolger die Antike ihrer Zeit mundgerecht machten; sie hat ein ganz anderes, weit umfassenderes Streben, als die wolgemeinten, aber schwachen Versuche Vien's einer Umkehr in den formalen Bedingungen.

Merkwürdig ist dabei, wie David (1748—1825) recht eigentlich aus dem 18. Jahrhundert herauswuchs. Er sollte zuerst zu seinem Verwandten Boucher in die Lehre kommen; dieser überwies ihn zwar an Vien, beherrschte aber noch so sehr den Geschmack der Zeit, daß der junge Künstler

sich an seinen Bildern inspirirte und noch in seiner Weise das Portrait der durch ihren Aufwand damals wol bekannten Tänzerin Guimard malte. Für diese hatte er auch die Ausschmückung ihres kleinen Palastes zu vollenden, welche Fragonard begonnen hatte. Also der Nachfolger der „Maler der Grazien", für eine Dame beschäftigt, welche schon in „Rameau's Neffe" als ein ächtes Geschöpf ihrer Zeit erwähnt jener Welt angehörte, die unter dem zweiten Kaiserreich als demi-monde zu neuer Berühmtheit gelangen sollte: so bewegte sich David eine Zeitlang in den leichten Fahrwasser des 18. Jahrhunderts. Doch allmälig sollte es Ernst werden mit der künstlerischen Laufbahn. Es galt, den „großen Preis" zu gewinnen, der von der Akademie ausgesetzt und ertheilt dem Sieger im Wettkampf einen fünfjährigen Aufenthalt in Rom zusicherte. Drei- oder viermal hatte David, um ihn zu erringen, umsonst alle Kräfte angestrengt; nach dem letzten mißglückten Versuch rettete ihn nur ein Zufall vom Tode, zu dem er in der Verzweiflung entschlossen war. Endlich kam er zum Ziel und damit nach Rom (1775).

Hier zuerst strebte er nach dem Vorgang seines Lehrer's Vien und unter den mächtigen Eindrücken der italienischen Kunst aus der hergebrachten Manier heraus. Doch war sein durch die Anschauungsweise der Zeit schon abgestumpftes Auge nicht empfänglich für die einfache und in sich vollendete Schönheit der Meister des Cinquecento; weit mehr wirkten auf ihn — im Kontrast gegen die matte und marklose Süßigkeit des französischen Kolorits — die überkräftigen Licht- und Schattengegensätze der Naturalisten, die darauf aus waren, durch eine geschlossene Beleuchtung die Körper aus dem Dunkel reliefartig hervorspringen zu lassen. Schon hierin zeigte sich die Vorliebe Davids für das plastische Herausarbeiten der Form. Während er so das Abendmahl Valentin's — der obwol Franzose doch zu jenen italienischen Naturalisten zählt — kopirte und zugleich in Zeichnungen nach der Antike die mitgebrachte Manier los zu werden suchte, begann sein Formtalent, ihn der letzteren entschiedener zuzutreiben. Zudem war Rom damals der Sitz der antiquarischen Studien, des neuerwachten Interesses für die alte Kunst und ihre Ueberreste sowie der ersten noch schüchternen Versuche, die neue Kunst nach ihrem Vorbilde zu reformiren. Es war die Zeit der pompejanischen Ausgrabungen und Hamilton'schen Vasensammlungen: da der Einfluß Winkelmanns noch lebendig fortwirkte und Mengs seinen Spuren mit freilich noch schwankendem Fuße zu folgen suchte. David scheint zwar zu dieser Richtung und ihren Vertretern in keiner Beziehung gestanden zu haben; aber der Zug ihrer Bestrebungen hatte die ganze Künstlerwelt

Der Schwur der Horatier. Von J. L. David.

Google

ergriffen und ging so durch die allgemeine Strömung auf den jungen Franzosen über. Rasch ging deshalb die Umwandlung in diesem doch nicht vor sich. Das Kirchenbild, das er 1779 vollendete („die Pest des heiligen Rochus", jetzt in Marseille), bezeichnet in der Art Vien's den Untergang aus der tradionellen Manier in die neue Kunstweise: sorgsamere Beachtung der Natur und größere Wahrheit des Ausdrucks, aber noch die Eintheilung in verschiedene Stockwerke und ein überflüssiger Aufwand an Gewändern und Bewegungen.

Nach seiner Rückkunft in Paris (1780) bemühte er sich, noch entschiedener jene Manier und die überlieferten Regeln abzuwerfen. Es zog ihn zur Behandlung klassischer Stoffe und nun empfand auch er immer tiefer die läuternde Kraft der neuentdeckten Antike. Winkelmann war ja auch in Frankreich, wie wir an Diderot sehen, der ihn schon 1765 im Allgemeinen ganz richtig zu schätzen wußte, nicht unbekannt geblieben, und so konnten hier die römischen Eindrücke reifen. 1780—83 entstanden die Werke, die ihn in die Akademie brachten: „Belisar, am Thor um Almosen flehend" (kleine Wiederholung im Louvre)*) und „Andromache den Leichnam Hektors beweinend". Beide fanden großen Beifall; doch bezeichnen auch sie noch eine Zwischenphase in der Entwicklung des Künstlers. Namentlich fehlt es der Gewandung noch an Breite und Einfachheit, der Geberde und Bewegung an Maß und Ungezwungenheit, das Kolorit hat noch den gelblichen Ton der damaligen Historienmaler; und so gänzlich mangelt der Ausdruck ergreifender Empfindung, der doch beabsichtigt war, daß schon hier dem Beschauer der Zweifel kommen muß, ob er wol je dem Künstler gelingen werde.

Die Bilder, die seinen Ruf gesichert hatten, machten ihn zum „Maler des Königs" und verschafften ihm von Seiten der Regierung eine Bestellung: „den Schwur der Horatier". Der Stoff entzündete den Mann; in ihm fand er, was er brauchte, ein großes allgemeines Pathos, das sich in würdevoll bewegter Form darstellen ließ. Er kehrte (Ende 83) nach Rom zurück, um sich für die Ausführung von Neuem an den alten Kunstwerken zu begeistern und seine archäologischen Studien für Lokal und Kostüm zu vervollständigen. Das 1784 vollendete Bild (S. die Abbildung; in der Galerie des Louvre)**) riß ganz Rom zur Bewunderung hin und Pompeo Batoni, rief dem Freunde zu: „tu ed io soli siamo pittori, pel rimanente si puo

*) Gestochen von Jean Massard (dem Vater); auch von A. A. Morel, der — wie überhaupt die Stecher der Zeit unter dem Einfluß Davids standen — die Weise des Meisters und den Charakter seiner Bilder mit besonderer Treue wiedergibt.

**) Gestochen von Morel.

gettarlo al fiume!“. Eine Aeußerung, deren Kühnheit nicht besonders groß erscheint, wenn man sich den verwaschenen und herabgekommenen Charakter der damals in Manier ganz versunkenen Kunst vorstellt. In diese allerdings schnitt für die damalige Anschauung das neue Gemälde Davids epochemachend ein. Und so war der Erfolg desselben noch größer in Paris, als in Rom. Man bewunderte an ihm nicht blos den großen Styl der Anordnung, die vollendete Durchbildung der Gestalt und die Schönheit des Linienzugs, sondern mehr noch den Adel der Erfindung und die ergreifende Kraft des Ausdrucks. David hatte das Interesse doppelt anzuregen verstanden, indem er den Moment wählte, wo die Horatier ihrem Vater, der ihnen die Waffen für den Kampf entgegenhält, zu siegen oder zu sterben schwören, während sich andrerseits die Frauen ihrem doppelten Schmerze überlassen, da ja auch die feindlichen Brüder durch Verwandtschaft und Verlöbniß ihnen theuer sind. Das Rührende neben dem Erhabenen, das Unglück der Familie im Kontrast mit der Größe patriotischen Heldenmuths: das war es, was die nach aufregenden Empfindungen verlangende Zeit entzückte. Daß dadurch das Bild eigentlich in zwei zerspalten und die Wirkung zersplittert war, fühlte man nicht, wie man überhaupt damals für die dem Künstler eigenthümlichen Mängel noch blind war.

Was also dem Eindruck seine eigentliche Kraft gab, war der Ernst, der aus der ganzen Auffassung sprach und den Beschauer mit dem ahnungsvollen Hauch einer neuen Zeit anwehte. Schon damals beschäftigten römische Geschichte und römische Tugend die Gemüther und die klangvollen römischen Namen, mit denen man später von der Rednerbühne des Konvents aus Geschichte machte, waren deßhalb ihrer Wirkung so sicher, weil ihnen die allgemeine Stimmung entgegenkam. „Wir waren, erzählt einmal Nodier, auf den eigenthümlichen Ton der Revolutionssprache mehr vorbereitet, als man glauben sollte, und es kostete uns nicht viel Arbeit, von den Studien unserer Gymnasien zu den Kämpfen des Forums überzugehen. Auf den Schulen z. B. gab es Preisaufgaben der Art: wer höher stehe, der ältere Brutus, der seine Kinder, oder der jüngere Brutus, der seinen Vater richtete, und so haben Livius und Tacitus mehr gethan, das monarchische System zu zerstören, als Voltaire und Rousseau“. Auch David war von diesem republikanischen Geiste bewegt, der in dem jüngeren Geschlechte der Gebildeten schon gährte, und deßhalb kam in seinen Horatiern ein Pathos zum Ausdruck, das in der Brust der Beschauer einen vollen und nachhaltigen Wiederklang fand. Das Bild war wie der leuchtende Wieder-

schein des noch latenten, aber mit neuer Kraft sich regenden Lebens; zudem in der römischen Form, in welche sich dieses mit Vorliebe kleidete. Daher begann schon mit diesem Bilde die Rückwirkung der Kunst auf die Sitte und schon versuchten die Frauen, sich das Haar in der Weise zu ordnen, wie es die Schwestern der Horatier trugen. David seinerseits hatte sich bemüht, mit größerer Treue als bisher gebräuchlich das Kostüm und die Architektur des Alterthums nachzubilden, so daß er selbst die Bogen auf Säulen seines Hintergrundes gegen die archäologischen Einwände d'Agincourt's zu rechtfertigen versuchte.

Er ging auf dem mit so großem Erfolg betretenen Wege weiter. Ein Privatmann bestellte ihm den „Tod des Sokrates" (1787, im Louvre):*) ein Motiv, in dessen Darstellung er wieder den erhöhten Moment einer großen aufopfernden Empfindung in den Kontrast mit dem Schmerz und der Verzweiflung Umgebender setzen konnte. Der noch von den höchsten Dingen redende Sokrates (daß er von der Unsterblichkeit der Seele spricht, ist ihm freilich nicht anzusehen) im Augenblick, da er die Giftschale ergreift, inmitten seiner mannigfach jammernden Schüler, von denen nur Plato in stummer Fassung am unteren Ende des Lagers abgewendet sitzt: hier war ihm auch dies günstig, daß er die Gegensätze schildern konnte, ohne die Einheit der Anordnung aufzugeben. Von dieser Seite, in der Gruppirung und Zusammenstimmung der Linien, ist denn auch das Bild unter den früheren das beste; daß es trotzdem im Erfolg dem vorigen nicht gleich kam, lag am Stoff, der der Zeit nicht ebenso nahe lag. Dagegen wurde ihm bald darauf und schon in den ersten Tagen der Revolution ein Motiv aufgegeben, das wieder mit zündender Gewalt in die allgemeine Stimmung einschlug: „Brutus in sein Haus zurückgekehrt nach der Verurtheilung seiner Söhne." Diesmal kam die Bestellung vom König selber. Seltsames Vorspiel seines Schicksals, daß von ihm der Vorwurf gewählt war, in dem die junge republikanische Tugend gegen die eigene Familie wüthet, um die Rückkehr der vertriebenen Könige zu vereiteln. Der Auftrag war ein Zugeständniß an die öffentliche Meinung, die sich immer lauter und drohender gegen den bisherigen Lauf der Dinge vernehmen ließ. Aber von jeher sind die Zugeständnisse der ausgelebten Macht an die mit neuen Bedürfnissen und Kräften heraufsteigende Zeit vergeblich gewesen und so sollte dem König die republikanische Bestellung nicht einmal dem Maler gegen-

*) Gestochen von Jean Massard.

über zum Guten ausschlagen: auch David stimmte als Konventsmitglied für die Hinrichtung Ludwigs XVI. Jenem war übrigens noch am Vorabend der Revolution eine in ganz anderer Weise nicht minder merkwürdige Bestellung vom Bruder des Königs zugegangen. Während sich Letzterer der neuen Strömung zu fügen versuchte, bewährte sich der Graf Artois jetzt, wie später Karl X., als einer der vielen Bourbonen, die nichts haben lernen und nichts vergessen können: er ließ sich von David eine Liebesscene zwischen Paris und Helena (im Louvre) malen.

Auch der Erfolg des Brutus (in Louvre) war glänzend, wenn er gleichwol dem der Horatier nicht gleichkam; Letzteres vielleicht bloß deßhalb, weil der von Thatkraft strotzenden Zeit der angespannte Moment vor der Handlung doch mehr zusagte als die in sich versunkene Empfindung nach derselben. Auch hier eine doppelt ergreifende Situation: während im Hintergrunde die Leichname der Söhne in das Atrium des Hauses gebracht werden, sitzt Brutus von gemischten Gefühlen bewegt aber in stummer Fassung abseits im Schatten der Statue der Roma; auf der anderen Seite des Bildes vom tiefen Schmerz in verschiedener Weise ergriffen die jammernden Frauen. Ueber die Vollendung der Form, in der man wieder die Großheit der Antike mit der Wahrheit der Natur vereinigt fand, den Styl der Gruppirung und Gewandung war gleichfalls nur Eine Simme.

Fast unbegreiflich erscheint heute diese durchschlagende Wirkung der Bilder, wenn man sie lediglich aus künstlerischem Gesichtspunkt betrachtet. Was David vorab in allen zur Erscheinung bringen wollte, einerseits die von großen Leidenschaften bewegte Seele, andererseits die Ergriffenheit des vom Schmerz aufgewühlten Gemüths, ebendas ist geradezu ausgeblieben; überall ist der Ausdruck entweder gesucht und übertrieben, oder matt und gleichgültig. Den Inhalt, für den der Künstler doch selber ein tieferes Interesse zu haben schien, war er wiederzugeben offenbar nicht im Stande. Ohne Zweifel eine kalte und nüchterne Natur hat er nur mit dem Kopfe, mit der Reflexion sich in seine Stoffe hineingearbeitet und eine Empfindung, eine erregte Seele nicht schildern können, weil er selber sie nicht hatte. Und so gelang ihm weder die Darstellung der großen, noch die der zarten Gefühle. Sein Paris und Helena sind ganz gut gruppirt; aber wie unbedeutend und nichtssagend die Köpfe, die natürlich das griechische Profil zeigen; der Sokrates wie docentenhaft, wie gemacht die Verzweiflung der Schüler; über einen Leisten geschlagen die drei Horatier im Ausdruck sowol wie in der Geberde und Bewegung, neben ihnen die Frauen nach rich-

tiger Bühnenregel im Schmerz hingesunken; die weibliche Familie des Brutus in der Stellung und Gewandung so vortrefflich hergerichtet, daß sie darüber ihre Gefühle, trotz einiger Geberden des Entsetzens, vergessen zu haben scheint. In den beiden letzten Gemälden hat David ohnedem zu wenig gegeben, weil er zweierlei, d. h. zu viel geben wollte.

Doch wie großes Gewicht er auch auf den Inhalt legte: offenbar kam es ihm noch mehr auf die vollendete Darstellung der Form nach dem klassischen Muster und die Erneuerung der Antike überhaupt an. So eng, so genau wie möglich suchte er an diese sich anzuschließen; den Kopf seines Brutus bildete er nach einer Büste im Kapitol, die Stellung der Frauen in demselben Bilde, sowie Paris und Helena nach alten Basreliefs; in die abgesehenen Gruppen ließ sich natürlich hinterher die Empfindung nicht bringen. Was die Form im engeren Sinne anlangt, so hielt er sich während dieser ersten Periode seiner Laufbahn an die Plastik der Kaiserzeit, namentlich Hadrians; von der eigentlich griechischen Kunst hatte man damals so gut wie keine Kenntniß. Dennoch liegt hier, in der Zeichnung überhaupt, die Stärke der Bilder, wie denn sein eigentliches Verdienst das Verständniß des Körpers ist, die Modellirung und Durchbildung von dessen Formen (namentlich in den späteren Werken). Wenn auch die Auffassung derselben rundlich, zu allgemein und ohne die lebendige Mannigfaltigkeit der Natur ist, so findet sich doch hier im Vergleich zur Kunst des 18. Jahrhunderts wieder eine edle und reine Auffassung, Festigkeit und Korrektheit der Behandlung und insofern eine wahre Reform. Aber es scheint, daß, um zu dieser zu gelangen, eine fast unselbständige Nachbildung der Antike die Bedingung war. Eine solche blieb auch in den Nebendingen nicht aus; ja, offenbar glaubte David in der treuen Kopie der antiken Geräthe, Gewandung und Umgebung das Alterthum erst recht sicher zu besitzen. Dieser Zug zeigte sich, wie wir gesehen, schon in den Horatiern; in Paris und Helena und dem Brutus sollte er geradezu in den Vordergrund treten. Er entnahm, was er für die Inscenesetzung dieser Bilder brauchte, antiken Vasengemälden und ließ sich für die Möbel zum Brutus eigens Modelle anfertigen, die dann in seinem Atelier zum täglichen Gebrauch stehen blieben. So groß wurde nun seine Vorliebe für dies kleine und an sich bedeutungslose Werkzeug des klassischen Daseins, daß er seine lebensgroßen Heldengestalten wie Genrefiguren in reich möblirte Gemächer setzte und mit einem wahren Aufwand von Draperien, Sesseln, Statuen und Dreifüßen umgab. Dabei begegnete es ihm freilich, daß er verschiedene

Epochen durcheinandermischte; ja, er nahm keinen Anstand, im Hintergrunde des Gemachs von Paris und Helena die Karyatiden des französischen Bildhauers Goujon (aus dem 16. Jahrhundert) anzubringen. Selbst in der Ausführung hielt ihn nun zum Nachtheil des Ganzen das Interesse für das Geräthe fest; mit derselben Sorgfalt, demselben freien und glatten, verriebenen Auftrag, wie die Personen, sind auch die Dinge behandelt. Es ist überhaupt in allen diesen Bildern ein höchst fleißiger, aber nüchterner, zierlicher, allzu gepflegter Pinselstrich. Dieser gleichmäßigen Sorgsamkeit der Ausführung entspricht das Kolorit, die Eintönigkeit mit der die Farbe blos als Mittel, um die Form zu heben, behandelt ist.

2.

Die Revolution und die Kunst.

Die innere Verwandtschaft dieses Aufschwungs der Malerei mit der politischen Revolution und die neue Wechselwirkung zwischen Kunst und Sitte ist nicht zu verkennen. David und die Schule, die sich nun schon um ihn bildete, räumten die ganze echt malerische Kunstentwicklung, welche zwischen der antiken Formenwelt und dem 18. Jahrhundert liegt, entschieden und mit Einem Male zur Seite, ganz ähnlich, wie die Revolution mit rücksichtsloser Schneide jeden Zusammenhang mit der geschichtlichen Vergangenheit rundweg löste, um sich auf den Boden der abstrakten „Menschenrechte“ zu stellen. Beide, indem sie von der Weise und dem System ihres Jahrhunderts sich lossagten, brachen zugleich mit den weiter zurückliegenden Zeiten. Wie ferner den Männern des Convents und der Ausschüsse — denen wenigstens, die es ehrlich meinten — die römische Bürgertugend als das höchste Ideal erschien, zu dem die Menschheit um jeden Preis und auf dem geradesten Wege zurückkehren müsse: so erhielten die ersten epochemachenden Bilder Davids ebensowol von diesem politischen Pathos, als von der römischen Anschauung der Form ihren Charakter und ihre Bedeutung. Beide endlich erklärten sich gleich entschieden gegen die Welt des Mittelalters und das Reich der christlichen Mythe. Für beide gab es keinen christlichen Gott und keine Heiligen mehr, und schon damit leitete David die neue Epoche der Malerei ein, daß seine Richtung im Princip der religiösen Kunst ein für allemal ein Ende machte. Als ihm einmal ein Christus bestellt war und er alles Weigerns ungeachtet zur Ausführung ge-

drängt wurde, lieferte er endlich den Heiland, aber mit den Zügen eines Gardesoldaten. Es war nur die Rückseite dieses Bildes, wenn die Republik das „Fest der Vernunft“ feierte und als Sinnbild derselben ein schönes Weib, in halb klassischer, halb idealer Drapirung, auf antikem Sessel dem Volk vorantragen und dann seinen Blicken enthüllen ließ, gleich dem Allerheiligsten: wie Chaumette im Konvent ausrief, „statt eines todten Idols das lebendige Bild der Vernunft, ein Meisterwerk der Natur“.

Indessen, ebensowenig wie für das Christenthum hatte jene Zeit ein Verständniß für die realen Verwicklungen des Lebens und der Geschichte überhaupt. Der Mensch sollte ohne Weiteres das Ideal einer abstrakten Vollkommenheit verwirklichen, der Gedanke unmittelbar in die That übergehen; alle Vermittlungen, individuelle Eigenheiten, alle Unterschiede, das endlose Spiel persönlicher Kräfte und Wechselwirkungen sah man nur als Hindernisse an, die kurzer Hand auszurotten seien. Die Revolutionspolitik kannte schließlich nur öffentliche Menschen, die ohne jede Besonderheit die unterschiedslosen Glieder des Staates sein sollten; das System der St. Just und Robespierre ging auf Vernichtung jeder geistigen Eigenthümlichkeit aus, sie erklärten die Republik für „die Verschmelzung aller Interessen, aller Willen, aller Talente“, und der Gleichheit im Staate sollte die Gleichheit der Sitte und des Lebens entsprechen. Aehnlich faßte die neue Malerei den Menschen, was den Inhalt anlangt, nur mit dem Pathos eines öffentlichen Zweckes auf, was die Form betrifft, nur in der normalen Vollendung seines körperlichen Daseins. Insofern waren beide gedankenhaft, absichtlich verschlossen gegen die Mannigfaltigkeit des natürlichen Lebens, gleichgültig ebensowol gegen die tieferen Vorgänge in der menschlichen Seele, als gegen die individuelle und vielfach gebrochene Außenseite der Erscheinung. Damit trifft ganz zusammen, daß die Malerei ihre bedeutsamen Motive fast nur noch im monumentalen Maßstab gab; daß sie den Ausdruck einfach menschlicher Gefühle mit dem des politischen Pathos nicht in Einklang zu bringen wußte, alle Körper in den Model eines von der Antike abgezogenen Ideals goß und kaum ein anderes Gesetz der Komposition kannte, als das der Linienharmonie.

Auch hatte das Pathos der Bürgertugend, das gleich sehr den Convent wie die Kunst begeisterte, bei beiden den gleichen deklamatorischen Charakter. Wieviel von ihrem Nachruhm hat die Gironde dem rednerischen Talent und Einfluß ihres Vergniaud zu verdanken; wie oft haben orato-

rische Wendungen — die aus Berechnung selbst der nüchterne Robespierre nicht verschmähte — das Schicksal des Einzelnen und des Ganzen bestimmt. Merkwürdig, daß sogar dieser Zug in der Malerei wiederkehrt, die es doch nur mit der sichtbaren Erscheinung zu thun hat. Ganz ähnlich wirken die Bilder Davids, die es mit jenem politischen Inhalt zu thun haben, wie wenn ihre Gegenstände von der Rednerbühne herab mit gehobener Stimme erzählt würden. Und auch das haben wir bei David gefunden, daß hinter diesem deklamatorischen Schwung so gut wie keine Empfindung steckt. Ebendies ist für die französische Revolution so bezeichnend, daß sich in nicht wenigen ihrer hervorragenden Menschen mit einem fanatischen Eifer innere Kälte verbindet. Man kennt die gefühllosen Naturen der Sieyes und Robespierre; aber auch die meisten Girondisten zeigen jene eigenthümliche Mischung. Man schwärmte für eine Republik nach antikem Muster, entschied aber mit kühlem Gleichmuth über das Schicksal Frankreichs. Große Talente und Charaktere, welche von innerem Feuer getrieben die Welt mit sich reißen, hatte überhaupt jenes Zeitalter nicht aufzuweisen; es war eine Bewegung, die ganze Klassen ergriff, ohne sich in die geistige Stärke Einzelner zu verdichten. Die Roland, die über ihre Zeitgenossen eines Urtheils wol fähig war, spricht einmal ihr großes Erstaunen aus über „die allgemeine Mittelmäßigkeit" der Staatsmänner. In der Kunst und Literatur war es nicht anders; auch in ihren Führern fehlte der geniale Funke, der ein neues mächtiges Leben hervorruft und zündend auch in die Seele der Nachkommen einschlägt. Daher haben jene epochemachenden Werke Davids für den Jetztlebenden kaum mehr als ein historisches Interesse. Der Mangel an eigenthümlicher Phantasie und starker Naturanlage, der die Zeit kennzeichnet, zeigt sich schon in der unselbständigen Nachbildung des Alterthums.

Beide, das Leben und die Kunst, suchten sich nicht bloß in dessen Geist einzuleben, sondern auch seine äußere Erscheinungsweise und Gebräuche sich anzueignen. Hier war, wie wir gesehen, die Malerei vorangegangen; die Gesittung folgte erst, nachdem sie durch diese ein Bild von der Weise der Alten erhalten hatte. Seit dem Brutus vertauschten die höheren Klassen die gepuderte Frisur mit dem freiwallenden Haar und das geschweifte, geschwungene Geräthe des Rokoko mit den strengen geraden Formen des antiken Hausraths. Die öffentlichen Feste wurden unter der Leitung Davids in der Weise des Alterthums — gut oder übel, wie man sie eben kannte — angeordnet; die Aufzüge, Chöre von Mädchen und

Jünglingen entnahm man den Panathenäen, die Hauptrolle aber spielten allerlei Statuen, die nach der abstrakten allegorischen Weise der Römer irgendwelche allgemeine Begriffe vorstellten. So wurden, als Robespierre „das höchste Wesen" wieder eingesetzt hatte, die aus einer entzündlichen Masse gefertigter Bildwerke der Zwietracht, des Atheismus und der Selbstsucht verbrannt, aus deren Asche dann die Weisheit emporstieg: ein Sinnbild, dessen nüchterne Erfindung der sich künstlich hinaufschraubenden Einbildungskraft unseres Malers ganz gleich sieht. Aber die Versuche, die Sitte nach antikem Muster umzuwandeln, sollten noch tiefer gehen. Talma, das erste Schauspielertalent der Nation, die von Haus aus die größte Begabung für das Schauspiel hat, nahm mit der Bühne eine ähnliche Reform vor, wie der ihm befreundete David mit der Kunst. Er suchte die dramatischen Charaktere durch das Verständniß ihrer geschichtlichen Realität treu nach dem Leben wiederzugeben, erhob sie aber zugleich in Sprache, Bewegung und Geberde in die Schönheit idealer Erscheinung. Dieselbe Kunstrichtung also, die David hatte, nur in ihrer Weise vollendeter, und in der That, es ist nicht unbegreiflich, wie damals, wo die Geschichte, selbst inmitten der furchtbarsten Wirklichkeit sich einen etwas deklamatorischen und theatralischen Wurf gab, die Kunst der dramatischen Darstellung zu einer vielleicht seitdem unerreichter Höhe kam. Daher auch der unmittelbare Einfluß des Theaters auf die Sitten. Talma war darauf gekommen, die klassischen Rollen, die sich bis dahin in die Hoftracht des 17. Jahrhunderts gekleidet, im antiken Kostüm zu geben, wozu er antiquarische Studien machte und David zu Rathe zog. Von der Bühne ging nun zugleich wie von den Gemälden des Letzteren diese Neuerung ins Leben über. Als man nach dem Sturz der Schreckensherrschaft wieder aufzuathmen und zu leben wagte, ordneten die Frauen ihr Haar nach griechischem Muster und gaben die falsche Scham der Reifröcke auf, um sich in einer der antiken nachgebildeten Tracht, welche die Körperformen mehr zeigte, als verhüllte, mit offener Leichtfertigkeit zu brüsten. Das Direktorium dekretirte für die Vertreter des Volkes eine Kleidung, die sich möglichst dem Schnitt der Alten nähern sollte und seine fünf Mitglieder erließen ihre Beschlüsse von curulischen Sitzen aus, würdevoll in Togen gehüllt. Man sieht, wie hier Leben und Kunst ineinanderwirken und in dieser Verschmelzung die angeborene Neigung des Franzosen zum Schauspiel ihren Spuk treibt.

Dieselben Umwandlungen, wie im öffentlichen Leben und in der Malerei, finden wir in der Poesie und Literatur. Auch in den Oden des

„neuen Pindars“, E. Lebrun's, tritt an die Stelle der früheren ausschweifenden Grazie ein ernster feierlicher Schwung, der nicht ohne Wirkung ist, obwol es ihm gleichfalls an innerer Empfindung gebricht. Die dramatische Dichtung löste in J. Chénier die verschnörkelten Zuthaten von sich ab, mit denen die Tragödie im 18. Jahrhundert ausstaffirt gewesen, das mythologische Beiwerk und die Liebesgeschichten; sie verherrlichte nun in den klangvollen Redensarten des Tages und mit viel aufregender Deklamation bei wenig Handlung die neue Freiheit, der auch sie das klassische Kleid umwarf (großer Erfolg des C. Gracchus von Chénier 1792). „Man muß die Bühne entfesseln, so beschloß ein Erlaß des Wolfahrtsausschusses, damit Melpomene fähig werde, die Sprache der Freiheit ertönen zu lassen.“

Indessen, so günstig auch vor und mit dem Beginn der Revolution für die Kunst die Dinge lagen, so lebhaft das Interesse war, das ihr von Seiten des Publikums entgegenkam: so konnte doch die rasche Umwälzung und Vernichtung alles Bestehenden die friedliche Arbeit der Phantasie nicht fördern. Zu schweren Fußes zertrat die Revolution das ganze Gebiet der Kultur, zu tief wühlte sie den Boden auf, zu sehr stellte sie alle Bedingungen der allgemeinen Wolfahrt in Frage, als daß gleich ein neues volles Leben hätte aufblühen können. Für eine volksthümliche Kunst, die sich aus den noch unverdorbenen, nun frisch zuschießenden Säften der Nation genährt hätte, war von vornherein keine Hoffnung. Als sich der erste Sturm der Begeisterung gelegt hatte, zeigte sich, daß dem Volke die Fähigkeit zur Selbstregierung noch fehle. Nicht der berechtigte und vernünftige Wille der Gesammtheit kam zur Herrschaft, sondern die Leidenschaft und Willkür der einzelnen kühn heraustretenden Individuen. Was das Volk wollte und was es aus eigener Kraft leistete, war im Grunde nur negativ: die Vernichtung des Feudalstaates und der Kirche. Alles Andere, jede positive Leistung, bürdete man allmälig dem Staate auf, d. h. einer solchen Regierungsform, bei der der Einzelne nicht mitzuwirken brauche; vorab und zunächst die Ernährung, dann aber auch die politische Arbeit und die öffentlichen Pflichten. Schon 1792, wie die geringe Betheiligung von beiden Seiten am Kampfe des 10. August zeigte, sehnte sich die Nation nur noch nach der Ruhe einer kräftigen Regierung. War so schon im Volke jede Thatkraft erlahmt und sein staatsbürgerlicher Sinn vernichtet, so vertilgte die Schreckensherrschaft auch noch die Fähigkeit zur Arbeit, wie die zum Genuß des Lebens. Alles war dahin, Ackerbau, Handel und Industrie; zerstört der gesellige Verkehr, das Glück der Familie und jede

harmlose Lust des Daseins; vollzogen die Auflösung der gebildeten und besitzenden Klassen, dagegen die rohe Masse des Pöbels in seinen niedersten Leidenschaften aufgeregt und als das Mittel für die Tyrannei Robespierres und des Wolfahrtsausschusses an die Spitze gestellt. Wie hätte in dieser verderblichen Unsicherheit aller Dinge die Kunst einen Platz finden können? Erst später, ja erst nach dem Kaiserreich sollten die großen und fruchtbaren Wirkungen der Revolution in der Kunst wie im öffentlichen Leben hervortreten; während des Umsturzes selber lag sie darnieder und weder einzelne Werke, die ein anregender Augenblick hervorrief, noch reformatorische Maßregeln von Seiten der Regierung vermochten ihr aufzuhelfen. —

Daher waren auch für David die Jahre 1789—95 eine im Ganzen unfruchtbare Zwischenpause. 1790 erhielt er von der constituirenden Versammlung den Auftrag, die Scene des Ballhauses darzustellen, aber nur der Karton wurde fertig mit einigen in Farbe ausgeführten Portraitköpfen (in der Galerie der Zeichnungen im Louvre)*). Die (im Vordergrunde überlebensgroßen) Figuren tragen eine leidenschaftliche und geberdenreiche Begeisterung zur Schau; drohende Fäuste, gehobene Arme, sich zärtlich umschlingende Gruppen, geschwungene Hüte, in bunter Mischung um den Präsidenten Bailly, der allein in gemessener Ruhe die Eidesformel (zusammenzubleiben bis zur Vollendung der Verfassung) vorträgt. Ob in Wahrheit der Enthusiasmus so groß war, ist mehr als zweifelhaft; den Vertretern des dritten Standes war es doch nicht ganz heimlich beim Beginn des Kampfes gegen den König, dessen Ausgang damals noch so ungewiß war. Unser Künstler freilich schien in seiner fanatischen Kälte die richtige Vorahnung des Endes zu haben: denn er zeigt uns im Hintergrunde Leute aus dem Volke mit wildem Ausdruck an den Fenstern sich anklammernd und durch die Oeffnung auf die königliche Kapelle herabzuckende Blitze. Von einer realen Auffassung übrigens auch hier noch kaum eine Spur. In einigen Köpfen zwar ist eine gewisse Naturwahrheit und etwas von der aufgeregten Stimmung des Augenblicks; aber die Gestalten (alle nackt gezeichnet; im Stich, der nach einer besonderen Skizze gemacht ist, hängen ihnen denn auch die Kleider fremd und ungewohnt um den Leib) sind vornehmlich auf die Darstellung vollendeter körperlicher Form angelegt, daher Normalfiguren ohne individuelle Bestimmtheit, und die Bewegungen haben das Gepräge des bühnenhaften Eifers, der um

*) Gestochen in Aquatintamanier von Jazet.

sich selber weiß.*) Der rasche Lauf der Ereignisse ließ es nicht zur Vollendung des Bildes kommen; dem Künstler selber schien der dargestellte Moment schon nach kurzer Frist ohne Werth und Bedeutung.

Zudem hatte sich David inzwischen — wie alle jene jungen Talente, die mit ihm eine Richtung gingen, Talma, Lebrun und Chénier — zum eingefleischten Republikaner ausgewachsen, der nun jene Helden des Ballhauses zum größeren Theil als flaue Patrioten verachtete. Mit dem vollen Ausbruch der Revolution war er aus der Stille des Ateliers herausgetreten, um sich als öffentlicher Mann an der politischen Bewegung zu betheiligen; bald wurde er Mitglied des Konvents und des Sicherheitsausschusses, vor Allem aber Jakobiner und begeisteter Anhänger Robespierre's. In seiner herzlosen Schwärmerei für die Republik war er seiner Gesinnung nach der Grausamsten Einer; selbst für die Rettung von Freunden sich bei Robespierre zu verwenden, schlug er rundweg ab. Was die Kunst anlangt, so betrachtete er sie jetzt nur noch als Mittel zum Zweck des öffentlichen Lebens, zur Verbreitung der politischen Ideen; in diesem Sinne übte er im Konvent über ihr ganzes Gebiet die Dictatur aus und traf Reformen, um sie auch in ihren äußeren Einrichtungen dem neuen Staate anzupassen. Vorab ließ er sich die Aufhebung der Akademie (August 1793) — als einer bevorrechteten Anstalt — angelegen sein, nachdem er selber, 1792 zum Professor ernannt, ihr mit lakonischer Grobheit einen Absagebrief geschrieben. Was sonst auf seine Anträge beschlossen wurde, war indeß trotz mancher hochtrabender Worte über die große „philosophische" Aufgabe der Kunst nicht von Belang. Einer darunter, der glücklicherweise nur halb ausgeführt wurde, ist ein deutliches Zeichen von

*) Welchen Beifall dennoch die Zeichnung fand und wie große Hoffnungen die neue Bewegung erregte, zeigt sich in einer Ode, zu der sich Chénier an dem Karton inspirirt hatte. Die folgende Stelle ist zugleich bezeichnend für das oratorische Pathos der jungen Republikaner im Leben wie in der Kunst:

„Reprends ta robe d'or, ceins ton riche bandeau
Jeune et divine Poésie!
Quoique ces temps d'orage éclipsent ton flambeau,
Aux lèvres de David, roi du savant pinceau,
Porte la coupe d'Ambroisie!
La Patrie, à son art indiquant nos beaux jours,
A confirmé mes antiques discours,
Quand je lui répétais que la liberté mâle
Des arts est le génie heureux:
Que nul talent est fils de la faveur royale
Qu'un pays libre est leur terre natale".

Der ermordete Marat. Von J. L. David.

der ebenso überspannten als nüchternen Einbildungskraft, welche der ganzen Zeit und namentlich ihm eigen war. Er schlug als Denkmal der wiedererlangten Freiheit eine kolossale Statue des französischen Volkes vor, errichtet auf einem Haufen von zertrümmerten Bildwerken der Könige und in großen Zügen an verschiedenen Stellen ihres Leibes die Worte tragend: „Licht, Natur, Wahrheit, Kraft, Muth“. Das in Gyps ausgeführte Modell soll, wie selbst Freunde David's eingestehen, einen wahrhaft niederträchtigen Eindruck gemacht haben.

Doch zu ein paar Bildern fand der Maler auch während seiner politischen Laufbahn Zeit: zu solchen, die er aufgeregt durch ein Ereigniß des Tages unmittelbar der Wirklichkeit entnahm. Anfang 1793 war das Konventsmitglied Lepelletier de Saint-Fargeau wegen seiner für den Tod des Königs abgegebenen Stimme ermordet worden; in seinem republikanischen Eifer malte David — nachdem schon auf seinen Antrag die Büste des Getödteten im Konvent aufgestellt war — den auf einem Bette ausgestreckten Leichnam mit der noch blutenden Wunde, über seiner Brust einen an einem Faden hängenden Degen, der ein Papier mit den Worten: „je vote la mort du tyran“ durchsticht. Eine sonderbare Mischung von allegorischer und realer Auffassung. Noch konnte der Künstler, auch wo er sich an die Natur hielt, sein Pathos nicht los werden (der Körper von seinem Schüler Gérard, der Kopf von ihm selber und — nach den Berichten — von energischer Wahrheit). Aber bald sollte ein Ereigniß eintreten, das den Maler tiefer als je irgend ein Stoff ergriff und ihm daher wenigstens dies eine Mal seinen pomphaften Idealismus austrieb: Marat's Ermordung. Er hatte für den Mann geschwärmt, wie für Robespierre; der Republikaner war in's Herz getroffen und so wurde er in dem Augenblicke, da er eine der schlimmsten Kreaturen der Revolution in der Häßlichkeit eines gewaltsamen Todes ganz nach der Natur und ohne jeden Nebengedanken darstellte, zum ersten Male ganzer und ächter Künstler. Ein merkwürdiges Bild,*) das einzige vielleicht, das David mit dem vollen schöpferischen Trieb einer innerlich drängenden Kraft entwarf und vollendete.

*) Dasselbe ist in den vierziger Jahren in die Hände eines Privatmannes — wenn ich nicht irre, aus dem Besitz der David'schen Erben — übergegangen; es war im Laufe des letzten Jahrzehnts zweimal in Paris ausgestellt. Es ist von A. A. Morel, gleich nach seiner Vollendung gestochen worden; von dem Stich existiren nur drei Abdrücke, wovon zwei in der Sammlung der k. Bibliothek zu Paris — nach deren Einem die Zeichnung für unseren Holzschnitt genommen ist; — das Dritte in unbekannten Händen.

Marat liegt in der Badewanne, der untere Theil des nackten Körper durch diese und ein darübergelegtes Brett verdeckt, die Brust mit der klaffenden Wunde sichtbar, der Kopf auf die Seite gesunken, von ergreifender Wahrheit und mit dem Ausdruck eines Schmerzes, der nicht aus einer kleinen Seele kommt; die eine Hand schwer auf die Erde herabhängend, wie wenn sie das Messer herausgezogen und hätte fallen lassen, die andere kraftlos gestützt noch auf den Rand der Wanne und den Brief der Corday haltend. Auch das umgebende Geräthe ganz nach der Natur; ein Schemel, eine rohe gestürzte Kiste mit Schreibzeug: der Hausrath eines armen Mannes aus dem Volke. Das Bild hat die packende Wirkung einer groß aufgefaßten Natur; die gemeine Gestalt, der häßliche Kopf des Mannes sind mit voller Realität wiedergegeben und doch ist Etwas wie der Hauch eines idealen Geistes darüber ausgegossen. Hierzu wirkt namentlich die koloristische Behandlung mit: das von Oben seitwärts einströmende Licht läßt Kopf und Brust wie verklärt aus dem umgebenden Helldunkel hellvorleuchten, während zugleich der Fleischton und die Farbenstimmung wärmer und der Natur weit lebendiger abgelauscht, die Ausführung flüssiger und saftiger ist, als dies sonst bei David der Fall ist. Es scheint seltsam, daß das tüchtige Können Davids erst da zu einen ächt künstlerischen Ergebniß kam, wo er seine römischen Ideale aufgab und sich einfach an die Natur hielt. Aber in jenen war er befangen, er beherrschte sie nicht, weder der Form noch dem Inhalte nach und empfand nicht, was er in sie zu legen versuchte; hier, in der eigenen Seele ergriffen und der gemeinen Wirklichkeit gegenüber, erwachte sein künstlerischer Geist und wußte diese zu veredeln, indem er sie zugleich in ihrer Wahrheit erfaßte. Daß es ihm Ernst war mit der Verehrung des Mannes, den er als ein Muster republikanischer Tugend und als Märtyrer der Freiheit betrachtete, darin theilte er die Empfindung des Volkes, das die Büsten des Marat und Lepelletier an den Straßenecken statt der Madonnenbilder anbrachte. Das Gefühl dieses Zusammenhangs erwärmte und beseelte nur um so mehr die Hand des Künstlers.*)

---

*) Beide Bilder wurden im Konventssaale aufgestellt, nach dem Fall der Jakobiner aber wieder entfernt. Für beide hatte David keine Bezahlung angenommen, wie er sich überhaupt während dieser ersten Periode der Revolution als durchaus uneigennützig erwies. Auch die Horatier und der Brutus, obwol von der Regierung bestellt, waren ihm noch nicht bezahlt worden (so lautet die eine Nachricht; später scheint er doch eine mäßige Summe angenommen zu haben).

So lange David in die Geschichte des Tages verflochten war, fand er weder die Muße noch die Stimmung, zu seinen klassischen Idealen zurückzukehren. Sobald jedoch seine Verbindung mit dem öffentlichen Leben sich gelöst hatte, nahm er seine alte Weise wieder auf. Mit dem Sturze Robespierres war seine politische Rolle ausgespielt; einen Augenblick ging es auch um seinen Kopf und er konnte froh sein, daß er mit dem Verlust seiner Stellung und Freiheit davon kam. Die Art, wie er sich aus seiner schwierigen Lage herauswickelte, da er nicht lange vorher mit Robespierre sterben zu wollen erklärt hatte, war kläglich: „auch ihn habe der Unglückliche getäuscht"; mit den prunkenden Redensarten hatte es ein Ende und der Schweiß der Todesangst stand dem Angeklagten auf der Stirn. Freunde retteten ihn, indem sie einen Aufschub des Urtheils erwirkten. Der von seinem Pathos bisher verblendete Mann, nun abgekühlt und zur Besinnung gekommen, gab die Politik ein für allemal auf; schon im Gefängnisse wendete er sich wieder ganz der Kunst zu, und zwar einer solchen, welche die Beziehung auf die zeitgenössische Geschichte und Stimmung aufgab und sich rein im Gebiet der Schönheit bewegte. Als er endlich mit dem Regierungsantritt des Direktoriums ganz freigegeben wurde, hatte er den Entwurf zu seinen Sabinerinnen schon im Kopfe.

Den neuen Bestrebungen Davids kam die veränderte Zeit günstig entgegen. Man hatte wieder Muth und Lust zu leben. Bei der Aussicht, welche die neue Regierung auf inneren Frieden und Sicherheit gab, traten die gebildeten und wolhabenden Klassen aus dem Dunkel ihrer gezwungenen Armuth wieder hervor, um im Genuß des Daseins das Versäumte doppelt nachzuholen. Die Frauen gaben den Ton an — seltsam, daß David zugleich in der Malerei auf den Gedanken kam, das Weib zu verherrlichen —; in einer Art griechischer Tunika gekleidet, Bänder in antiker Weise um das Haar gelegt und Sandalen an den Füßen zogen sie nicht nur die Vertreter der neu aufblühenden Kunst und Wissenschaft in die wieder geöffneten Salons sondern auch die Führer der Republikaner, deren Wildheit sie unter dem sanften Joch geselligen Anstandes und einer liebenswürdigen, wenn auch ziemlich laxen Moral zu zähmen versuchten. So lange hatte der Franzose der Anmuth entbehrt, der Freuden des Umgangs und einer verfeinerten Gesittung, daß er sich willig in die weichen Schlingen fangen ließ. Der gezähmte Löwe lag ruhig im Schooße der berühmten Frauen, der Tallien, Beauharnais und Récamier. Was sich in der schon abgekühlten Masse noch von republikanischem Trotz regte, das erlahmte

allmälig im Kampfe mit den Knitteln der „jeunesse dorée“. Sonderbare Zeit, wo neben der Erneuerung der griechischen Tracht die sinnlosesten Versuche neuer Kulturformen nebenhergingen. Die vergoldete Jugend mit dem in Flechten hinaufgebundenen Haar, den hohen Halsbinden, in welche würdevoll das Kinn versank, den prahlerisch hinausgeworfenen Rockkrägen das würdige Vorspiel moderner Modenthorheit: wie sie uns Carle Vernet in seinen geistreichen Zeichnungen aufbewahrt hat, ist sie das lächerlichste Bild vollendeter Unnatur und Geckenhaftigkeit. In dieser Männerkleidung zeigt sich ebenso deutlich, wie in der Ausgelassenheit der Sitten und in der allgemeinen Unlust, sich an den öffentlichen Dingen zu betheiligen, daß alle Formen des Daseins aus Rand und Band gegangen waren. Eine kräftige Hand that noth, welche die Zügel kurz und sicher faßte und den überströmenden Fluß des Lebens wieder in ein festes Bette lenkte.

Doch einstweilen noch ließ man sich von diesem froh und unbekümmert forttreiben, gestimmt für alle Genüsse der Sinne und des Geistes. An dem neuen Aufschwung der Malerei nahm man natürlich nun erst recht den lebhaftesten Antheil. Die Wechselwirkung zwischen Leben und Kunst, welche die Revolutionsstürme abgeschnitten hatten, trat im vollsten Maße wieder ein; nie kam die große Menge der mittleren Klassen Allem, was Neues geschaffen wurde, wenn es nur irgend eine Saite ihrer aufgeregten Seele anschlug, dankbarer und begeisterter entgegen. Die Reform der Tragoedie, welche man mit ungestümer Hoffnung von Lemercier erwartete, blieb freilich aus. Dagegen stieg für David nun erst die Zeit der Anerkennung und des Ruhms voll herauf. Wen er als Schüler aufnahm, war fast schon von vornherein des Erfolges gewiß; Einzelne, die noch unter ihm arbeiteten, waren schon, wie Gérard seit 1795, zu Ruf und Namen gekommen. Für Alles war man empfänglich, sowol für den republikanischen Inhalt der römischen Geschichte als für die heitere Welt einer harmloseren Schönheit. Beides, jedoch das Letztere vorwiegend, vereinigte das neue Werk des Meisters, für das schon lange vor seiner Vollendung das regste Interesse im Publikum verbreitet war. Wer es, während David es unter der Hand hatte, in seinem Atelier sehen durfte, wußte sich damit nicht wenig, und fast schien es, wie wenn die schöne Zeit wiederkehren sollte, in der die Griechen es für ein Unglück hielten, den Zeus des Phidias nicht gesehen zu haben. Die Frauen rechneten es sich zur Ehre an, ihre Gesichtszüge zu den Sabinerinnen benutzen zu lassen; man verargte es den Mädchen von Kroton nicht, daß sie dem Maler Zeuxis sogar

mit ihrem Körper Modell gesessen und war sogar nicht weit davon, dieses schöne Beispiel eines künstlerischen Sinnes nachahmungswerth zu finden. War man doch nahe daran, auch in der Sitte dem Vorbild der Aspasia es nachzuthun.

David selber, der Kunst ganz zurückgegeben, alle Zeit und Kräfte dem neuen Bilde widmend, hatte nun ein höheres Ziel als früher im Auge. Er tadelte jetzt selber die römische Anschauung und die zu anatomische Form in den Horatiern und im Brutus; von keinerlei Beziehung auf die Wirklichkeit mehr gefesselt, nahm er sich ein höheres Ideal, das der griechischen Kunst. Die Würde der Komposition fand er nicht mehr in der Bewegtheit einer dramatischen Situation, sondern in einer einfachen Beziehung edel in sich abgeschlossener Gestalten. Vor Allem aber sollten diese nicht mehr bekleidet, sondern nackt erscheinen, um der Schönheit des menschlichen Körpers in echt griechischem Sinne ihr volles Recht zu geben. Ein Streben, das um so bedeutsamer war, als diese Richtung auf das Nackte und die abgemessene Haltung großen Einfluß auf die französische Kunst überhaupt gehabt hat. Nicht mehr der bedeutungsvolle, inhaltschwere Moment war ihm jetzt die Hauptsache, sondern die rein künstlerische Erscheinung. Daher nahm er sich nicht den Raub der Sabinerinnen zum Vorwurf, sondern die Versöhnung der streitenden Romulus und Tatius durch die sich zwischen sie werfende Hersilia und die ihre Kinder den Soldaten entgegenhaltenden Mütter; vornehmlich sollte die Schönheit der Gestalten wirken und hierzu war ein mäßig bewegter Moment der günstigste. Endlich nach fünfjähriger sorgfältiger Arbeit war das Bild vollendet (1800, im Louvre)*) und erregte, wie zu erwarten war, wenn auch unter den Künstlern einige kritische Stimmen laut wurden, im Publikum die größte Bewunderung. Nun erst schien die Erneuerung der Kunst vollendet.

Noch jetzt gilt das Gemälde für das Meisterwerk Davids. Jahre lang war die Art, wie in den drei Hauptfiguren die natürliche Form des Körpers durch die Antike gereinigt und zur idealen Schönheit erhoben erschien, das Muster und Studium der jungen Künstler. In der That ist, die im engsten Sinne plastische und von der Natur abgekehrte Anschauung zugegeben, die Zeichnung von großer Korrektheit, die Linien meistens von anmuthigem Fluß und die Modellirung zugleich bestimmt und geschmeidig. Auch das Kolorit ist weniger schwer und trocken, und da das theatralische

*) Gestochen von R. U. Massard (dem Sohne).

Pathos mehr zurücktritt, die Wirkung des Ganzen ruhiger als bei den früheren Bildern. Allein abgesehen davon, daß auch hier im Ausdruck wie in der Bewegung die Seele fehlt: der Stoff und die Komposition sind sichtbar nur ein Vorwand für die Darstellung schöner Körper und in diesen die Form so musterhaft, so zierlich, so sorgfältig zubereitet, daß der freie Zug des Lebens ausgeblieben ist. Man hat nicht unrichtig diese Helden mit Gladiatoren verglichen, die sich möglichst schön für den Schaukampf hergerichtet haben. Wie ein geschickt gestelltes lebendes Bild sieht das Gemälde aus; nur daß die Menschen keine natürlichen waren, sondern wie nach einem regelrechten Modell geformt (höchstens machen davon die Kinder eine Ausnahme). Und darunter, daß der Maler kein Interesse für den Inhalt hatte, daß ihm die Körperform Alles war, litt auch die Gruppirung; sie ist zersplittert, es fehlt an den Massen, und wie an dem inneren, so auch an dem linearen Zusammenhang. Selbst damals blieben manchen Künstlern diese Mängel nicht verborgen. Sie fanden den Romulus kalt und leblos, die zügellosen Pferde seltsam und schwerfällig, die mit ausgestreckten Armen dazwischenspringende Hersilia — die allerdings dem Eindruck den größten Abbruch thut — in ihrer hastigen Bewegung reizlos und gespreizt.

Der Künstler hatte gemeint, griechisch zu sein. Offenbar verstand er darunter nichts Anderes, als das Nackte, die abstrakte Idealität der Form und die abgemessene Ruhe der Haltung und Komposition. Der Styl der griechischen Plastik im Unterschied von der römischen war damals so gut wie nicht bekannt; erst seit der Sammlung der Skulpturen von der Akropolis durch Lord Elgin (1801) fing man in Rom an (namentlich Thorwaldsen) die eigenthümliche Kunstweise der griechischen Blütezeit zu studiren. Auch diesmal war im Grunde nur die spätere Kunst, die unter den ersten römischen Kaisern, das Vorbild des Malers gewesen, wie überhaupt die Zeit von dieser ihr Ideal und ihre Vorstellung von der Antike abzog. Alles indessen wollte nach dem Vorgange Davids griechisch sein. Man studierte die Athenischen Alterthümer von Stuart und Revett, man empfing mit Begeisterung die in Italien erbeuteten und nach Paris geschleppten Statuen; immer mehr modelte man den Hausrath nach den Mustern auf Vasengemälden, brachte auf allen Dingen und Geräthen griechische Ornamente an, und schon begann das antikisirende Bausystem, das unter dem Namen des kaiserlichen ganz Europa am Anfang des Jahrhunderts beherrscht hat. Aber man war und blieb römisch, zudem nach französischer Art. Alle Anstrengungen, die man machte, das ächt Griechische zu finden,

gingen ohne Frucht und spurlos vorüber. Bezeichnend für diese Bestrebungen ist eine kleine Partei, die sich in David's Schule bildete und in ihren Absichten weit über den Meister hinausging. Dessen Anschauung war ihr nicht streng und rein genug; sie verwarf die ganze römische und italienische Kunst, um allein die Periode vor Phidias, höchstens diesen selber noch gelten zu lassen. Es waren junge, zum Theil begabte Schwärmer, die sich die „Ursprünglichen" oder die „Denker" nannten und mit keinem geringeren Plane umgingen, als das ganze Leben nach altgriechischem Muster — das sie übrigens nicht einmal kannten — zu reformiren, um desto sicherer die Kunst zu jener Urquelle zurückzuführen. Der Versuch jener Reform beschränkte sich darauf, daß ein paar Mal zwei der Ursprünglichen als Agamemnon und Paris gekleidet in den Tuilerien spazieren gingen; im Uebrigen blieb es bei den guten Vorsätzen, die Werke, die von der ächten Anschauung zeugen sollten, sind nicht entstanden. Charles Nodier war der Sänger der Partei, ein gewisser Maurice Quaï stand an der Spitze. Wie bald sollten die spielenden Einfälle der von der Revolution ermüdeten Zeit von den neuen Stürmen des Kaiserreichs verweht werden!

Zu keiner Zeit während der Laufbahn Davids ist seine Herrschaft über die gleichzeitige Kunst so entschieden hervorgetreten, als um die Wende des Jahrhunderts. Das Zeitalter, das nur sich selber und das republikanische Leben der Alten kannte und kennen wollte, fühlte, daß es in David seinen Mann gefunden hatte; für eine andere Richtung als die seinige, so unmalerisch sie war, hätte man während der Revolution keinen Sinn gehabt, weder die Maler, noch das Publikum. Die jungen Talente sammelten sich rasch um den berühmten Meister. Er hatte deren bald eine bedeutende Zahl um sich; fast alle namhaften Künstler dieser und der nächstfolgenden Zeit, auch Ausländer, wie Schick und Serangeli, sind aus seinem Atelier hervorgegangen. Aber auch wer nicht von ihm gelernt hatte, fand sich doch in seine Bahn gezwungen. Die Maler, welche, gleichzeitig mit ihm, noch in der Manier des 18. Jahrhunderts aufgewachsen waren, schwankten entweder zwischen der alten und neuen Weise oder schlossen sich geradezu der von ihm bewirkten Reform an; selbst diejenigen, die ihre Selbstständigkeit zu behaupten suchten und mit ihren Werken ihm entgegenzutreten meinten, erfuhren seinen Einfluß. Die einzige Ausnahme bildete Prud'hon, ein eigenthümliches und bedeutendes Talent, das unbeirrt seinen eigenen Weg ging; er ist daher später für sich zu betrachten. Auf jene Maler aber ausführlich die Rede zu bringen, lohnt kaum der Mühe. Manche derselben,

die sich neben David Ansehen und Geltung verschafft haben, sind jetzt schon vergessen und ihre Bilder die früher die Säle des Louvre schmückten, liegen nun auf dessen Speichern. Ihren Werken fehlt die lebendige Fortwirkung, weil ihnen vorab der Charakter fehlt. Die Einen werfen sich namentlich auf die pathetischen Momente des Alterthums, zumal der römischen Geschichte, und den antiquarischen Apparat, welchen David mit seinem Brutus in die Mode gebracht hatte; die Andern streben nach einem mehr anmuthigen Inhalt und der Formenschönheit, mit der die Sabinerinnen vorangingen. Die letztere Gattung war in der Zeit zwischen der Schreckensherrschaft und dem Kaiserthum als der Ausdruck der wiedererwachten Lebenslust ziemlich reichlich vertreten.

Natürlich fehlte es zunächst an solchen nicht, welche in der alten Manier und Anschauung tiefer befangen blieben und nur mühsam hinter den neuen Bestrebungen daherhinkten (Lebarbier, Suvée). Dagegen suchte ungefähr gleichzeitig mit Vien Pierre Peyron (1744—1815) der Kunst durch ein strengeres Studium der Natur und der Antike wieder einen ernsten Charakter zu geben; er hatte, wie in seiner ersten Periode David, eine Vorliebe für bedeutsame Stoffe aus dem Alterthum und stellte mit ihm in demselben Jahre einen Tod des Sokrates*) aus. Doch bleibt er in der Bewegtheit der Komposition, der Behandlung der Form und Gewandung nach zopfig. Jean-Joseph Taillasson (1746—1809), Schüler von Vien, schlug eine ähnliche Richtung ein, aber mit geringerem Talent; er begnügte sich öfters die antiken Stoffe so darzustellen, wie sie Racine zurechtgemacht hatte. Einen größeren Ruf als beide, ja seiner Zeit einen bedeutenden, hatte Guillaume Guillon Lethière (1760—1832), zehn Jahre lang Direktor der französischen Akademie in Rom. Auch er malte einen Brutus**) (1801), aber in dem Augenblicke, wo nach der Hinrichtung des ersten Sohnes die Römer umsonst den Vater um die Begnadigung des zweiten anflehen; man machte ein großes Wesen von dem Bilde, denn noch klang die republikanische Stimmung der Revolutionsjahre nach und auch hier war das Nackte und die Gewandung nach dem Vorbild römischer Skulpturen in der Weise der David'schen Reform gehalten. Der Künstler wollte die vier großen Epochen Roms darstellen mit Brutus, der Tödtung der Virginia durch ihren Vater vor Appius Claudius, dem Tod Cäsars und der Niederlage des Maxentius. Nur das zweite Bild wurde noch

*) Gestochen von ihm selber.

**) Gestochen von Coqueret.

fertig (die Zeichnung schon 1795); erst 1831 ausgestellt, stach es von den Werken der damals ganz andere Wege gehenden Kunst auf das Seltsamste ab, wie ein aus der Mode gekommenes Kleid (der Brutus wie die Virginia jetzt in den Vorrathskammern des Louvre)*). Während des Kaiserreichs war Lethière auch für die Verherrlichung Napoleonischer Feldzüge beschäftigt, ja später selbst noch, ohne daß seine Weise sich änderte, für die restaurirten Bourbonen mit Stoffen aus der französischen Geschichte. Obgleich er eine nicht unbedeutende Schule bildete, war er fast schon bei Lebzeiten vergessen; der klassische Mantel, den er sich umgeworfen, verlor um so rascher sein Ansehen, als er ihn aus zweiter Hand empfangen hatte und zudem unter ihm keine Natur war. Einer von denen, die in der unbestimmten Schwebe zwischen dem Alten und Neuen blieben, das Eine nicht aufgeben, das Andere nicht erreichen konnten, war Guillaume Ménageot (1744—1816), ebenfalls eine zeitlang Direktor der französischen Akademie in Rom. Nicht ohne Geschick behandelte er allegorische und mythologische Motive noch in der zopfigen Weise, doch machte auch er einige Anstrengung, es in der Darstellung römischer Geschichte David nachzuthun.

Einen Namen von längerer Dauer als die eben Genannten haben sich Jean Baptiste Regnault (1754—1829) und François André Vincent (1746—1816) erworben; die Einzigen, welche neben David einen hervorragenden Rang behaupten konnten und daher Schulen um sich versammelten, aus denen manche spätere Künstler von Ruf hervorgingen. Regnault war ein gefälliges und bewegliches Talent, das sich mit Leichtigkeit verschiedenen Weisen anbequemte und, wie er ebenso heiter das Leben nahm, mit allen Regierungen auskam und für alle thätig war. Seine Anschauung war eigentlich der Kunst des 18. Jahrhunderts nicht abgeneigt, für die Grazien und Nymphen behielt er sein Leben lang eine liebenswürdige Schwäche; aber früh nach Rom gekommen, war er den Einflüssen Bouchers und Vanloo's entgangen und mit in die Strömung gerathen, welche zur Antike zurückkehrte. So war auch er im Princip für die Reform gewonnen, ohne jedoch der italienischen Tradition ganz untreu zu werden; noch seine Kreuzabnahme vom Jahre 1789 (im Louvre) zeigt einen engen Anschluß an die Caracci und Guido Reni. Das Werk, mit dem er sich den Erneuern der Kunst nach dem klassischen Muster beigesellte,

*) Ebenfalls von Coqueret gestochen.

die Erziehung Achills (1783, Louvre)*) begründete seinen Namen. Die einfache Komposition — nach einem herkulanischen Wandgemälde — zeigt die rauhen Formen Chirons in wirksamem Gegensatz zu der zarten Schönheit des jugendlichen Achilles, den jener eben den Bogen führen lehrt. Schon hier war das Streben ausgesprochen, eine durch das Studium der Antike geläuterte Zeichnung mit anmuthiger Bewegung und Farbenreiz zu verbinden. Diese Richtung bildete er dann im Gegensatz zu David weiter aus, während er doch zugleich dessen Einwirkung unterlag. Er wollte namentlich die strenge Idealität der Form und die reliefartige Gruppirung vermeiden, vermochte übrigens nicht, dies mehr malerische Bedürfniß zu rechtem Ausdruck zu bringen. Wie er unwillkürlich in Davids Spuren ging, beweist sein Tod der Kleopatra (1799), die er in eine förmliche Sammlung von Antiquitäten setzte; den Sabinerinnen stellte er drei nackte Grazien (1798) entgegen, die ihre Modellabkunft allzudeutlich verrathen und doch im Grunde nach dem Beispiele Davids plastisch gedacht sind. Das Nackte leuchtete ihm überhaupt ein und nun blieb er bei der Darstellung entblößter Anmuth: Toilette der Venus, Alcibiades von Sokrates aus den Armen der Wollust gerissen, Urtheil des Paris, das waren die Motive, mit deren Behandlung er Beifall fand, wie er sich denn die Danaën und Psychen auch unter der Restauration nicht nehmen ließ. Die Stoffe und ihre Bedeutung machten ihm immer wenig Schwierigkeit, und so kostete es ihn nichts, einmal einen Triumph Napoleons, der ihm noch unter dessen Regierung bestellt war, nach der Rückkehr der Bourbonen in ein triumphirendes Frankreich umzuwandeln. Ein Künstler, der nicht sowol in der Mitte zwischen beiden Epochen steht, als ihre Mischung bezeichnet und der ebendeßhalb keinen faßbaren Charakter hat; der aber durch sein Geschick, sein Gefühl für Erscheinung und ein leichtfließendes Talent immer einen Theil des Publikums für sich hatte. — Vincent, ein Schüler von Vien, hat sich neben David nicht sowol durch seine Betheiligung an der klassischen Umgestaltung der Kunst behauptet, als durch die Darstellung von Stoffen aus der französischen Geschichte, die er mit einer gewissen Empfindung, dem Reiz der Lokalfarben und des malerischen Kostüms wiederzugeben suchte (Hauptbild aus den Frondekriegen: der Präsident Molé unter den Aufständischen, 1780, von Ludwig XVI. bestellt). Insofern war er ein Vorläufer der spätern Geschichtsmalerei. Indessen hatte auch er unter der Leitung Viens an der

*) Gestochen von Bervic.

neuen Reform mitgearbeitet und schon vor David mit dem Streben nach reinerer Form und ernsterer Auffassung einen Almosen empfangenden Belisar ausgestellt. Sein Name war schon gemacht, ehe Letzterer mit seinen Hauptwerken auftrat; doch, wie er in derselben Richtung begonnen hatte, so versuchte er sich auch fernerhin nach dessen Vorgang und Beispiel in klassischen Motiven. Auch er ist in seinen französischen Scenen nicht frei von der übertriebenen, an die Bühne erinnernden Bewegtheit, wie er sich denn zu einem Wilhelm Tell an dem Trauerspiel von Lemierre begeisterte; im Kolorit kommt er über die dürftige Manier der neuen Malerei nicht hinaus; dagegen ist seine Zeichnung, die von Kenntniß zeugt, flüssig und ziemlich lebendig. Sowol dies als sein Geschick für die Behandlung nationaler Stoffe machten ihn zum Haupt einer Schule, aus der unter Anderen Horace Vernet hervorgegangen ist.

3.

David unter dem Kaiserreich und in der Verbannung. Der Charakter und die Bedeutung seiner Kunst.

Die Vorliebe für das Alterthum, welche während der Revolution mit dem Inhalt republikanischer Gesinnung erfüllt gewesen, war allmälig in ein spielendes Gefallen an antikem Formenwesen ausgelaufen. Das war die eigentliche Bedeutung des Unterschieds zwischen „Römerthum" und „Griechenthum", in welche die Zeit sich theilte. Die republikanische Begeisterung, seit der Schreckensherrschaft immer mehr verraucht, war von dem Jubel über die italienischen Siege und die Demüthigung Oesterreichs vollends verweht. Gegen die inneren Angelegenheiten stumpf geworden griff man nun mit Begierde nach dem neuen Reiz der äußeren Machtstellung Frankreichs. Zudem hatte man in politischen Dingen nur noch den einen Wunsch nach einer kräftigen Regierung, welche sowol den Umtrieben der Royalisten und der noch übrigen Jakobiner als der Unsicherheit im Inneren des Landes ein Ende machen sollte. Begreiflich, daß sich Alles aus dieser flauen Stimmung und dem Ueberdruß an den bisherigen Zuständen mit leidenschaftlicher Bewunderung dem jungen Eroberer von Italien zuwendete und in ihm den einzigen sicheren Halt inmitten der allgemeinen Auflösung erblickte. Nach den neuen Unruhen unter dem Direktorium hatte er, aus Aegypten zurückgekehrt, alle Wünsche und alle Hoffnungen für sich, und als er mit kühner Hand die Zügel der Herrschaft ergriff, war an demselben Tage die Republik, wenn sich auch das Konsulat noch mit dem Mantel

der Freiheit drapirte, in dem allgemeinen Jubel über den neuen Helden und sein Regiment begraben. Ein Ende hatte es jetzt auch mit dem ausgelassenen Spiel und Genuß des Lebens, wie mit der Erneuerung griechischer Sitten und Formen. Die junge Regierung des Konsuls brach mit den Gewohnheiten des Direktoriums; schon bei dem Fest zu Ehren des Vertrags von Campo Formio hatte die römische Toga ihre letzte öffentliche Rolle gespielt. Bald fiel ganz, trotz „Konsuln und Senat", die antike Umhüllung, welche sich die junge Republik gegeben hatte und von den römischen Gebräuchen blieb nichts mehr übrig, als der lobpreisende Styl, in welchem sich von Augustus an die Cäsaren verherrlichen ließen. Als Napoleon seine Herrschaft mit der Kaiserkrone besiegelte und mit ihr den Pomp und Lärm eines glänzenden Hofstaates wieder einführte, da verwarf er die Zeichnungen zu den Hofkostümen, die ihm David noch nach halb antikem Zuschnitt gemacht hatte; er zog es vor, an die monarchische Tradition wieder anzuknüpfen und aus dem Alten durch Zusätze und Veränderungen ein Neues zu machen. Doch blieb es in der Architektur, wie in der Form und den Ornamenten der Geräthe bei dem klassischen Muster. Das Ernste und Feierliche seiner Formen, sowie das Kolossale und Prächtige der römischen Bauwerke schien auch dem Kaiser ein würdiger Ausdruck für die neue Epoche, die er heraufführte.

Dagegen wünschte er nicht, daß sich die Malerei mit dem Alterthum weiter beschäftige. Davon abgesehen, daß ihm der republikanische Anstrich nicht gefiel, den diese Stoffe öfters noch hatten, wußte er sich selber der Mann, aus eigener Kraft seine Zeit zu einer weltgeschichtlichen zu machen und so der Kunst ein neues großes Feld zu eröffnen. Als er von David erfuhr, daß derselbe nach den Sabinerinnen sich „Leonidas in den Thermopylen" zum Vorwurf genommen, begriff er nicht, wie sich der Künstler mit der Darstellung von Besiegten abgeben könne. Er konnte natürlich die Malerei nicht hindern, auf dem einmal betretenen Wege weiter zu gehen; aber bald ließ sich diese bereitwillig genug finden, seine kriegerische Laufbahn in allen ihren Einzelnheiten zu verherrlichen. Auch wird der eigenthümliche Charakter, den die Kunst unter dem Einfluß der neuen Macht annahm, nicht sowol durch David, als durch seinen Schüler Gros bezeichnet, den eigentlichen Maler des Kaiserreichs, der in dieser Hinsicht seinem Meister den Rang ablief.

Gleichwol war auch David für die neue Regierung gewonnen. Er sah in dem jungen Helden, als er das erste Mal siegreich aus Italien

zurückkam, einen echten Nachkommen der Alten; zudem entzückte ihn das klassische Profil und bald war der ehemalige Freund Robespiere's ein aufrichtiger Anhänger Bonaparte's. Nach dem Siege von Marengo bestellte ihm der Konsul sein Bildniß; „ruhig auf feurigem Pferde", so wollte er selber sich dargestellt sehen. Der Maler begeistert von der Aufgabe setzte seinen Leonidas bei Seite und machte sich mit ganzer Seele an das neue Werk: das bekannte Reiterbild Napoleons, wie er kühn aus dem Rahmen schauend, mit erhobener Hand, als ob er den Soldaten den Weg zum Gipfel zeige, der Mantel im Winde flatternd, ganz Muth und Kraft über die Alpen sprengt. In Wahrheit hatte freilich Napoleon den Uebergang ganz anders gemacht; auf einem langsamen Maulthier, das ein Führer leitete, gedankenvoll in sich versunken: wie ihn später Delaroche gemalt hat, in bezeichnendem Unterschiede von David's idealisirender Auffassung. Aber sicher war diese ganz nach dem Sinne des Helden. Und in der That gelang hier David die Verbindung von Ideal und Wirklichkeit; das Bild ist sein letzter glücklicher Wurf und, wenngleich die Bewegung des Erhabenen an das Theatralische streift, auch auf den Beschauer von heute noch von Wirkung. Hier war seine auf das Klassische versessene Ueberschwänglichkeit durch eine große, aber ganz gegenwärtige Natur in der Wirklichkeit festgehalten und andererseits ließ sich in der edlen Erscheinung des Kaisers ein mächtiges Pathos wol ausdrücken. Das Gegenstück zum Marat und nach diesem vielleicht das beste Werk des Künstlers: seltsam, daß derselbe Maler den Mann des Umsturzes in dem häßlichen Krampf des Todes und den Herrn über Frankreich in einem erhöhten Lebensmomente mit gleich ergreifender Auffassung darzustellen wußte. Es war doch kein kleines Talent, das beides vermochte, sobald es nur aus der Befangenheit eines falsch verstandenen und einseitig verfolgten Ideals heraus und von dem Stoff in seiner realen Bestimmtheit wahrhaft erfüllt war.

Wie sich David an den Konsul gewöhnt hatte, so gewöhnte er sich auch an den Kaiser; ohnedem mochte er der inneren Verwirrung überdrüssig sein, bei der äußerlich wenigstens trotz aller Anerkennung seine Kunst kein Fortkommen gefunden hatte. Zudem schien für die Malerei eine neue Aera angebrochen und der glückliche Vorgang seines Schülers Gros in der Darstellung von Scenen aus dem Leben Napoleons mochte ihn zum Wetteifer anspornen. Mit Lust und Liebe unterzog er sich daher dem Auftrag, der ihm wurde, in vier großen Gemälden die Hauptmomente der Einsetzung der kaiserlichen Macht darzustellen. Nur zwei kamen zur Ausführung: die Krö-

nung und die Vertheilung der Adler auf dem Marsfelde (beide im Museum von Versailles). Doch waren diese Motive dem Maler nicht günstig. Hier war keine große, in einer faßbaren Erscheinung ausgesprochene Realität und ebenso wenig Gelegenheit für klassische Formen; die Hauptsache war der blinkende Schmuck und die seidenen Gewänder, der ganze ceremonielle Apparat einer welthistorischen, aber für die Kunst ganz gleichgültigen Scene, überdies behängt mit dem steifen und nüchternen Prunk, der von da an der modernen Zeit eigen ist. Nun zeigte sich auch, wie wenig Verständniß der Kaiser für das eigenthümliche Leben der künstlerischen Schönheit hatte. Er war ganz befriedigt von den pomphaften Werken seines Malers, gerade so, wie er vom Drama vorab eine vornehme und würdevolle Handlung verlangte und an den Spontini'schen Opern wegen ihrer rauschenden militärischen Pracht seine Freude hatte. Ihm erschien die Kunst nur als ein Mittel, den Glanz seiner Regierung zu erhöhen.

Die Krönung gibt den Moment wieder, in welchem der Kaiser vor dem Pabste, der hohen Geistlichkeit und einer reichen Versammlung von neugeschaffenen Fürsten und Hofleuten seiner Gemahlin die Krone aufsetzt: eine Auffassung, mit der Napoleon, der den Pabst nur als müßigen Zuschauer zugelassen und sich selber ebenfalls mit eigener Hand die Krone aufgesetzt hatte, vollkommen einverstanden war. David hatte hier vor Allem eine Reihe von Bildnissen berühmter Personen zu geben; man rühmt noch jetzt die dem Kaiser zunächst stehenden Gruppen, namentlich die der Geistlichen, als ein Muster von lebendiger und treffender Darstellung, und in der That ist die Gruppe am Altar, wo die Portraitfiguren in einfacher würdevoller Anordnung zusammenstehen, die beste Partie des Bildes. Bei weitem weniger gelungen ist die entgegengesetzte Seite, ein einförmiges Gedränge von Gestalten. Leben ist zudem nur in den Köpfen; den meisten Körpern merkt man unter dem Putz die Allgemeinheit einer von der Antike abgezogenen Norm an. Namentlich aber fehlt es an der Gesammtwirkung. Die Komposition ist durch eine Tribüne mit Zuschauern in der Mitte durchschnitten, und dann verstand David nicht, worauf es bei einem solchen Bilde vor Allem ankommt: Licht und Schatten mit der Farbe zu großen harmonischen Massen zu vereinigen und die Gruppen in eine Stufenleiter von Tönen zu setzen, die sich ebenso von einander abheben, als zur vollen Erscheinung des Ganzen zusammenstimmen. Schwer und eintönig in den Schattenpartien, matt auch im Lichte, nur zur einen Hälfte gut gruppirt, von einer Würde in den Bewegungen, die an Steifheit grenzt: so ist das

berühmte Gemälde, Alles in Allem genommen, nichts weiter als ein kaltes Ceremonienbild, aus dem man sich die guten Köpfe herauslesen muß. Viel schlimmer noch sieht es mit der Vertheilung der Adler aus. Auf der einen Seite der Kaiser mit seinem Gefolge in ruhiger Haltung, aber verschwindend gegen die vorspringenden Marschälle, die in theatralischer Aufregung Treue gelobend ihre Kommandostöcke in die Luft hinausstrecken; auf der anderen Seite — die Hauptgruppe im Bilde — die Vertreter der verschiedenen Waffengattungen mit lächerlicher Heftigkeit wie Ein Mann auf den Kaiser losstürzend, um ihm den Fahneneid zu leisten: ein wirrer Knäuel von laufenden Beinen und ausgestreckten Armen. Im modernen Kostüm ist das Uebertriebene und Gespreizte aller dieser Figuren vollends unerträglich; nur einige Prinzessinnenköpfe, ein paar ruhige Pagen und allenfalls der Kaiser noch sind von einiger Wirkung. Von Neuem zeigt sich, daß die kalte und phantasielose Natur des Künstlers ganz und gar nicht gemacht war für Scenen der Bewegung. Daher ist auch sein bestes Bild aus dieser Zeit ein einfach gehaltenes Portrait des Papstes Pius VII., zwar nicht bedeutend im Ausdruck, aber tüchtig in der Zeichnung und Modellirung, klar und warm in der Farbe und von gediegener Lebendigkeit in der ganzen Erscheinung.

David war wol allmälig selber zu dem Bewußtsein gekommen, daß die Darstellung ruhiger Situationen seinem Talent am meisten zusage. In diesem Sinne war sein Leonidas (im Louvre)*) angelegt, den er nun nach fast zehnjähriger Unterbrechung wieder aufnahm. Er hatte sich den Moment der Vorbereitung und stillen Sammlung vor dem Kampfe gewählt; auch war ihm, als er das Bild entwarf, die Formvollendung des nackten Körpers in der Weise „rein griechischer“ Kunst die Hauptsache und dazu schien ihm eine einfache Gruppirung, welche jede Gestalt für sich zur vollen Geltung brächte und nicht die Figuren in dramatischer Erregung einander zubewegte, die günstigste Anordnung. Zudem war er der theatralischen Ausdrucksmalerei, wie sie allerdings von seiner Schule zum Aeußersten getrieben wurde, endlich überdrüssig. Nichts wollte er zur Erscheinung bringen, als das erhebende Gefühl der Vaterlandsliebe. Daher die Darstellung des Helden in gefaßter, ergebener Stimmung, in welcher keine leidenschaftliche Bewegtheit die Geschlossenheit der Erscheinung stört. Freilich tritt ihm jetzt der Ausdruck hinter die Schönheit der Form so sehr zurück, daß auch jene

*) Gestochen von Laugier.

einfache Empfindung in dem Bilde kaum angedeutet ist. Und so ist überhaupt diesem einen Zweck Alles, auch die Komposition und die tiefere Beziehung der Figuren geopfert. Damit jede Gestalt in ihrer körperlichen Vollendung für sich wirke, ist das Ganze in einzelne Gruppen und Personen aufgelöst, die unter sich nicht den mindesten Zusammenhang haben; es hat in dem ruhigen Nebeneinander und der friedlichen Beschäftigung der schönen Gestalten einen blos idyllischen Charakter, nichts verräth den bedeutungsvollen Moment und die Nähe des Kampfes. Wenn sich David, wie Delécluze*) meint, zu dieser einfachen Anordnung an den Florentinern inspirirt hat, so hat er jedenfalls nicht wiederzugeben vermocht, was diese allein wirksam macht: das die Figuren ganz erfüllende, tief aus ihnen herausleuchtende Leben. Zudem leidet das Bild, so schon ohne einheitlichen Charakter, an einer zweifachen Behandlungsweise. Ein Theil der Gestalten, so die mit einer unnatürlichen Hast Kränze Darbietenden, der die Inschrift in den Felsen Grabende, die Gruppe des Greises mit dem Sohne, sind, bald nach den Sabinerinnen entstanden, in der Strenge der antikisirenden Form gehalten; andere, wie die ihre Waffen Ergreifenden, der neben Leonidas Sitzende, bedeutend später nach dem lebenden Modell gemalt, als sich David in seinen Kaiserbildern wieder mehr mit dem Studium der Natur abgegeben hatte. Der Leonidas, in seiner Stellung nach einer antiken Gemme gebildet, hält die ungewisse Mitte zwischen Beiden. Das Bild ist im Grunde nur eine ziemlich nüchterne Zusammenstellung von mehr oder minder gut ausgeführten Aktfiguren mit leeren Köpfen und nichtssagenden Bewegungen.

Als David sein Gemälde vollendete, zogen die Alliirten in Paris ein. Auch während der hundert Tage blieb er Napoleon ergeben. So zugleich treuer Anhänger des Kaisers und „Königsmörder" war er den Bourbonen doppelt verhaßt und mußte 1816 in die Verbannung wandern. Er ging nach Brüssel, wo er wieder eine kleine Schule bildete und bis zum Tode noch immer als der große Maler, selbst von der belgischen Königsfamilie, geehrt wurde. Ja, sein Märtyrerthum schien die Bewunderung der Mitwelt für den Künstler nur noch erhöht zu haben; der König von Preußen drang in ihn, die Direktion aller Kunstanstalten in Berlin zu übernehmen und dort eine große Schule zu eröffnen. Selbst die Bilder, die er jetzt mit alternder und nachlassender Hand ausführte, fanden fast die gleiche

*) Louis David, son école et son temps. Paris 1855.

Anerkennung wie die früheren; obwol ihn und seine Richtung der neue Umschwung verwarf, der mit dem Beginn der zwanziger Jahre in der Malerei eintrat, hatte er doch noch außer einer weit verbreiteten Partei die Menge für sich, die an ihn und seinen Ruf gewöhnt war. Der Künstler aber ging seit seiner Verbannung andere Wege als früher. Die Zeiten und Verhältnisse waren nicht mehr, in denen sich die Kunst mit einem in allen Gemüthern wiederklingenden Inhalt erfüllen konnte; und auch das hatte David an sich selber erfahren, daß die Vorliebe für die Antike nun im Abnehmen begriffen war und die Anschauung sich wieder der Natur und dem eigentlich Malerischen zuwendete. Er blieb zwar bei seinen klassischen Stoffen; aber zum ersten Male entnahm er sie jetzt der Sage und Dichtung, nach poetischen Motiven suchend, die der Phantasie gefällig entgegenkämen. Er hatte nun zugleich die mehr natürliche Schönheit des Körpers und die sinnliche Anmuth weiblicher Formen im Auge; er wollte zudem zeigen, daß auch er „wie ein Flamänder" malen könne und strebte nach Wärme und größerem Reiz der Farbe. In dieser Weise sind sein Amor und Psyche, sein Telemach und Eucharis, Mars von Venus und den Grazien entwaffnet (alle 1818—24 entstanden). Bilder, die in den Linien zum Theil nicht ohne Anmuth sind und immer noch von einer tüchtigen Kenntniß der Form zeugen; aber ungleich behandelt, leer und reizlos — wie übrigens immer bei David — im Ausdruck der Köpfe und in einer schwankenden Mitte zwischen regelfertiger Formenstrenge und einer bloß modellhaften Naturschönheit. Sie verrathen den Nachlaß der Kräfte und die Unsicherheit des neuen Strebens. So fehlt ihnen vorab, was durchgängig allen früheren Werken Davids eigen war: die Bestimmtheit der Auffassung und die Energie der Durchführung.

Worin die epochemachende Bedeutung Davids liegt, ist schon früher bemerkt; daß seine Bilder nicht die ächte und erfüllte Schönheit des wahren Kunstwerks haben, hat sich uns bei den einzelnen Werken ergeben. David erlöste die Malerei von dem Zwang einer konventionellen Anschauung, um ihr die neue Fessel einer gleichfalls gemachten und wieder in's Akademische auslaufende Schönheit anzulegen. Es fehlt fast durchaus an der Ursprünglichkeit, an dem Wurf des Lebens. Indem er einseitig und unselbständig an der klassischen Form festhielt, nahm er der Malerei gleichsam ihre eigene Seele, um ihr eine plastische einzubilden. Mit Recht ist bemerkt worden, daß die Horatier und der Brutus ebensogut Basreliefs

sein könnten; Leonidas und seine Kämpfer sind im Grunde nichts als eine Anzahl in einen Raum zusammengebrachter statuarischer Figuren. Auch fehlt es meistens an der tieferen malerischen Beziehung der Gestalten, an der von Einer Handlung zusammengeschlossenen Anordnung. Diesem plastischen Charakter entspricht ferner das eintönige, glutlose, bald gypsartige, bald bunte Kolorit, die durchsichtige, verschmelzende, glatte Arbeit des Pinsels. Immer tiefer riß diese Richtung den Künstler in ihre enge Bahn, und so wandte er sich in späteren Jahren mit entschiedener Vorliebe zu der Darstellung ruhiger Situationen und der Bildung des Nackten. Er hatte keinen Sinn für die bewegte farbenglühende Erscheinung des in die Wirklichkeit verschlungenen Lebens; ganz von der Form beherrscht, sah er von jeher nur auf die Reinheit des Linienzuges und den Adel „klassischer" Körper.

Er gab die Mythe auf und alle Stoffe, deren Reich die Phantasie ist, und griff in anderem und tieferem Sinne als die frühere Kunst zur Geschichte: er war so der Erste, der in der Malerei der modernen Weltanschauung Ausdruck gab. Aber schon die ersten Schritte derselben auf der neuen Bahn sollten zeigen, wie schwer nun ihr Weg ist. David wollte aus seinen Motiven den inneren geistigen Funken herausschlagen; er selber war nicht ohne höheren sittlichen Inhalt und ging darauf aus, die großen Empfindungen, die ihn und seine Zeit trieben, in den Stoffen der alten Welt wiederzufinden und zur Erscheinung zu bringen. Dennoch war sein Pathos abstrakt, gedankenhaft, nicht zur Natur geworden, seine Stoffe gingen ihm nicht in lebendiger Anschauung auf. Das war wol zum Theil ein Mangel seines Talentes. Aber zugleich zeigte sich, daß der Inhalt und die Anschauung der neuen Zeit noch lange nicht reif genug waren, um eine eigenthümliche Kunst zu erzeugen und die Welt der Erscheinung schöpferisch und lebenbildend zu durchdringen. Es ist schon ausgesprochen: wie die Revolution mit gewaltsamer Verneinung aus dem Gedanken selber Geschichte machen will und jedes naive Werden und Entstehen abschneidet, so will die Kunst mit Einem Schlage neue Ideen zu vollendeter Darstellung bringen und greift absichtlich zu fertigen Formen zurück, welche sie für die wahren erklärt und wol oder übel zu ihrem Gefäß macht. Ihre Idealität kann sich mit dem wirklichen Leben nicht erfüllen; denn dieses hat noch keine eigene, die Phantasie ansprechenden Formen und bietet so der Kunst keine Handhabe, an der es sich fassen ließe.

Auch daher sind denn die idealen Gestalten der David'schen Bilder

naturlos und kalt, ohne tieferen Ausdruck und Charakter, der Leib ohne individuelle Bildung, die Bewegungen fast immer theatralisch, die Gruppirung ohne Sinn für die Verschlingung des natürlichen Vorgangs; selbst die Linien, auf deren Schwung der Künstler vor Allem bedacht war, ohne den seelenvollen Fluß des Lebens, die Modellirung ohne die weichen Uebergänge der menschlichen Form. Weil der Inhalt sich seinen eigenen Leib nicht schaffen kann, wird die von der Antike übernommene Form zur Hauptsache. So bleibt David dem Vorbild unterworfen und in seinen Aeußerlichkeiten hängen, ganz verschieden darin von Winkelmann, dem die klassische Schönheit aus ihrer eigenen Seele wieder auflebte. Um für sein Pathos bewegte Figuren zu erhalten, hält sich David namentlich in der früheren Zeit mit Vorliebe an den Styl der alten Vasengemälde, an deren weit ausholende Bewegungen und oft über das Maaß ausdrucksvolle Geberden, die der Bühne entnommen sind; wie im Gefühl, daß die alte abgemessene Form die neue Empfindung doch nicht ganz auszudrücken vermöge, sucht er sie in ihrer stärksten Bewegung auf und kommt so dazu, sie über ihre Grenzen in das Gespreizte hinauszutreiben. So ist er da am unerträglichsten, wo er den straffen Moment einer bewegten Handlung fassen und die Schönheit mit der Leidenschaft eines welthistorischen Thuns vereinigen will. Wo er sich dagegen dem Eindruck einer mächtigen Realität hingibt, so aus der eigenen Brust schöpft und seine klassische Weise einer großen gegenwärtigen Anschauung unterordnet, da sind seine Bilder, wie der Marat und das Reiterbild Napoleons, auch heute noch von bedeutender Wirkung.

Mit rein künstlerischem Maßstab gemessen, hätte David eine so ausführliche Besprechung kaum erfordert. Aber seine geschichtliche Stellung, sein Einfluß und seine Nachwirkung auf die zeitgenössische Kunst weisen ihm einen hervorragenden Platz an in der modernen Malerei. Wir haben gesehen, wie seine Bilder weit über die eigentlich künstlerische Sphäre hinauswirkten, wie sie mit den Anstoß gaben zu einer Aenderung der französischen Sitten und Kulturformen. Er zuerst hatte dem noch dunkel und unbestimmt in der Masse gährenden Geiste den überzeugenden Ausdruck gegeben, und so half er die Hülle sprengen und ihn in's Leben heraufführen. Seine Werke waren ein Spiegel, in dem das Zeitalter sich um so genauer wiedererkannte, als es in ihm zugleich die antike Hülle erblickte, die es eben umzuwerfen im Begriff war. Aber von noch größerer Bedeutung als dies, ist die Macht, mit der er die Kunst beherrschte. Eine Macht, die selbst über die Grenzen Frankreichs hinausging. In seiner Schule waren

der Bildhauer Tieck und Schick, einer der Erneuerer der deutschen Malerei gewesen; und wenn sich dieser von der hohlen und gespreizten Auffassung Davids bald abgestoßen fühlte, so hat er doch der Uebung und Kenntniß der Form, die er unter ihm erwarb, den Vorrang unter den deutschen Künstlern seiner Zeit zu verdanken. Aus Davids Atelier brachte Serangeli die neue französische Weise nach Mailand, aus ihm ist auch der beste italienische Bildhauer der Neuzeit, Bartolini, hervorgegangen. In Frankreich selbst empfing auch die Architektur von Davids Vorgang die Anregung, zur Antike zurückzukehren, und in Chaudet erfuhr die Plastik seine unmittelbaren Einflüsse.

Namentlich aber hat die Richtung Davids auf die französische Malerei nachhaltig eingewirkt. Wie die gleichzeitige Kunst fast durchgängig ihre Züge trug, so hat selbst die neueste Zeit noch deutliche Nachklänge dieser „klassischen" Art aufzuweisen. Wichtig jedoch in weiterem Sinne und wirklich fruchtbar war ihr Einfluß dadurch, daß sie die neue Kunst von vornherein in eine strenge Zucht nahm und auch für die Folgezeit dem Künstler das ernste Studium des menschlichen Körpers und die technische Tüchtigkeit überhaupt zu nothwendigen Bedingungen seines Fortgangs und seines Schaffens machte. Sie selber entging dem Schicksal der einseitigen Entwicklung nicht, sie wurde akademisch und konventionell; aber sie hat Schüler gebildet, wie Ingres und Leopold Robert, welche im Rückschlag gegen die Neuerungen des Naturalismus und einer blos malerischen Phantasie das schöne Leben der Form und des Ideals im ächten Sinne verjüngten. Aus der Vermittlung dieser beiden Richtungen entwickelte sich dann die höchste Blüte. Hätte die deutsche Kunst einen David und seine Kunstschule gehabt, auf die wir nun so vornehm herabblicken, so wären wol jetzt nicht — von den namenlosen Produkten aller Art zu schweigen — im Treppenhause des Berliner Museums Gestalten zu sehen, die meinetwegen von einer geistreichen Auffassung der Geschichte zeugen mögen, die aber ohne jede Festigkeit des inneren Baues brei- und molluskenartig die menschliche Form in einer mißverstandenen widerlich süßen Schönheitslinie nicht darstellen, sondern lügen.

Ein unbedeutender Mensch konnte der nicht sein, der so entschieden der Kunst seines Zeitalters und allen Talenten, die ihm in die Nähe kamen, sein Gepräge aufdrückte. Es mußte in seiner Persönlichkeit eine eigenthümliche Macht liegen, daß selbst Schüler, wie Gros und Gérard, die ihm an natürlicher Begabung sicher nicht nachstanden und in ihrer eigenen Weise Meister wurden, auch dann noch mit treuer Anhänglichkeit in ihm den

großen Lehrer sahen. Sehen wir näher zu, was ihm diesen großen Einfluß auf seine Schule und die Verehrung derselben verschaffte und erhielt: so ist es einerseits der gediegene Ernst seines Strebens und eine seltene Willensstärke, es zu verwirklichen, andrerseits sein Bemühen, der Kunst durch einen hohen, sittlichen Inhalt und eine große geläuterte Form eine neue feste Grundlage zu geben. Gegenüber der Zersplitterung und bunten Mannichfaltigkeit, in welche gleich Anfangs die moderne deutsche Malerei dem Inhalt wie der Anschauungsweise nach auseinanderging, zeigt die französische in David den sichern Beginn einer einheitlichen und geschlossenen Entwicklung.

Was aber David zum Lehrer noch besonders befähigte, das war eine Eigenschaft, die man ihm kaum zutrauen sollte: daß er nämlich den jungen Künstlernaturen, auch wenn sie von der seinigen verschieden waren, gerecht zu werden suchte und jeder, allerdings auf der Grundlage seiner allgemeinen Principien, zu ihrer Ausbildung freien Spielraum ließ, indem er sie doch zugleich in eine strenge, für jene Zeit ganz passende Zucht nahm. Hätte er mit strenger Konsequenz den Schüler angehalten, nur den von ihm betretenen Weg zu gehen, so hätte sich seine Richtung früh ausgelebt, sein Einfluß bald aufgehört und ein wilder Umschlag wol bald jede Regel und jedes Studium über den Haufen geworfen. Die malerische Phantasie fand bald in dem dünnen Aether der antiken Welt zu wenig Lebensluft; sie suchte sich auf anderen Gebieten auszubreiten und nun für die neuen Stoffe die Form fortzubilden, welche sie vom Meister überkommen hatte. Das eben machte die Schule lebens- und entwicklungsfähig, daß dieser wol den Ernst der Auffassung, das Gefühl für die Schönheit der Form und die sorgfältige Durchführung der Arbeit fortzupflanzen strebte, die Wahl der Motive aber und die dem Einzelnen eigenthümliche Anschauungsweise vollkommen frei gab. Daher müssen für seine Schüler auch diejenigen gelten, welche seine Form und Behandlungsweise im Ganzen zwar beibehalten, aber für die von ihnen neuerschlossenen Stoffgebiete gleichsam erweitert und dadurch Bedeutung erlangt haben. Mit diesen haben wir es im nächsten Kapitel zu thun: während die unter David gebildeten Maler, welche zwar eine gewisse Verwandtschaft mit seinem Streben nicht verläugnen, aber entschieden in eine neue Richtung eingebogen sind, einem späteren Zeit- und Kunstabschnitte zufallen.

Zweites Kapitel.

Die Schule Davids und die Malerei des Kaiserreichs.

I.

Drouais. Girodet. Gérard und die Bildnißmalerei der Zeit.

Als eines Vorläufers der zu Namen gekommenen Schüler Davids ist zunächst des in der Blüte der Jahre gestorbenen Jean-Germain Drouais (1763—88) zu gedenken, auf den der Meister selbst große Stücke hielt und die Zeitgenossen nicht geringe Hoffnungen setzten. Als er im Jahre 1784 mit seinem Weibe von Kanaan*) den großen akademischen Preis gewonnen hatte, ging David mit ihm zurück nach Rom; er fühlte sich von der anregenden Gesellschaft des Jünglings, der sich mit dem feurigsten Eifer der neuen Richtung hingab und auch ihm für ein hervorragendes Talent galt, in seinem eigenen Streben gefördert. In der That hatte Drouais' zweites Bild, „Marius zu Minturna"**) den zu seiner Tödtung abgeschickten Sklaven mit den bekannten Worten***) zurückschreckend, als es — wie es scheint gleichzeitig mit den Horatiern — in Paris ausgestellt wurde (1785, im Louvre), keinen geringern Erfolg als das epochemachende Werk Davids. Der Ernst des römischen Motivs, die neue Strenge der Form, die überraschende Geschicklichkeit bei der Jugend des Malers: dies zusammen entzündete den allgemeinen Beifall. Für uns ist Drouais, der nach dem Marius nur noch zwei Bilder und in derselben Weise ausführte (er starb unter der Vollendung des zweiten), nichts weiter als ein David aus zweiter Hand und vielleicht rührte eben des Meisters Vorliebe für ihn aus dieser inneren Verwandtschaft. In seinen Bildern

*) Gestochen von Duval und R. U. Massard.

**) Gestochen von Darcis.

***) „Mensch, du erkühnst dich, den C. Marius zu tödten?" Eines der ersten Beispiele für die sonderbare Neigung der modernen Kunst, berühmte Aeußerungen historischer Personen malerisch zu versinnlichen.

ist dieselbe glatte und geleckte Behandlung, dasselbe theatralische und an sich nichtssagende Pathos der Bewegung. Und so ist es ein zwar herbes aber im Grunde richtiges Urtheil, wenn der der ganzen Richtung abgeneigte Prud'hon, der mit Drouais zugleich in Rom war, mit besonderem Bezug auf ihn an einen Freund schreibt: „Man sieht auf den Bildern und in den Theatern Menschen, welche Leidenschaften zeigen, aber die, weil sie den Charakter nicht haben, der den Dargestellten eigenthümlich ist, immer aussehen, wie wenn sie Komödie spielten und die nachäfften, welche sie sein sollten."

Ein Talent von mehr selbständiger Art und größerer Begabung war Anne-Louis Girodet de Roussy, genannt Girodet Trioson (von seinem Adoptiv-Vater, 1767—1824). Er ist innerhalb der klassischen Richtung der Vorbote der bald hereinbrechenden romantischen Phantasie des Jahrhunderts und dadurch von Interesse. Einer mehr malerischen und stimmungsvollen Anschauung zugeneigt, als sie bei David zu finden war, wandte er sich gleich am Beginn seiner Laufbahn lieber zur griechischen Mythologie als zur römischen Geschichte. Von Rom aus, wohin ihm der Gewinn des akademischen Preises den Weg geöffnet hatte, schickte er 1792 einen Endymion nach Paris: auf den im Walde hingestreckten Schläfer fällt durch das von Amor als Zephyr zurückgebogene Laub der volle Strahl des Mondes (im Louvre)*). Girodet, dem es um eine neue und poetische Auffassung zu thun war, gab also die antike Verkörperung der Natur in der Göttin auf und setzte an deren Stelle jene selber, die Mondbeleuchtung, wodurch er zugleich die malerische Wirkung seines Bildes erhöhte. Mitten in den Aufregungen der Revolution nahm das Publikum dennoch mit entschiedenem Beifall dar Werk auf; nachdem man ihm seit ein paar Jahren genug Gemälde mit dem pathetischen Inhalt römischer Tugend vorgesetzt hatte, war es nun für den Ausdruck einer poetischen Stimmung und für die mannigfaltigen Reize eines anmuthigen und in französischer Weise „geistreich" behandelten Motivs doppelt empfänglich. Jetzt freilich wirkt — abgesehen von der Seltsamkeit der halb antiken, halb modernen Auffassung — die süße und gezierte Empfindung, die aus dem Bilde spricht, um so widerwärtiger, als die festen Formen der David'schen Schule in dem ziemlich bunten Schimmer des Colorits nicht gelockert, sondern wie aus Holz geschnitten erscheinen. Denn in der Darstellungsweise folgte Girodet, obgleich er vorsätzlich einen eigenen Weg zu nehmen versuchte,

*) Gestochen von Chatillon.

den Spuren des Meisters; er ließ sich das Studium der Antike in dessen Sinne angelegen sein und entnahm daher auch seinen Endymion einem antiken Relief aus der Villa Borghese. Das Gepräge der Schule zeigte sich noch deutlicher in seinem Hippokrates, der die Geschenke des persischen Königs verweigert (1792)*). Hier war wieder ein würdevoller Auftritt des antiken Patriotismus; zugleich ließen sich in einer reichen Stufenleiter verschiedene Seelenbewegungen zum Ausdruck bringen und bot sich eine treffliche Gelegenheit zu allerlei historischen Kostümen. Worin sich aber namentlich der Einfluß der David'schen Schule zeigte, das war die theatralische Bewegtheit der Figuren, in deren Heftigkeit Girodet es dem Lehrer noch zuvorthat. Dasselbe gilt vom Ausdruck, der öfters an's Fratzenhafte grenzt und in den antiken Gemmen und Büsten entnommenen Köpfen sich um so seltsamer ausnimmt.

Von Rom durch den wüthenden Angriff der Eingeborenen auf die revolutionären Franzosen vertrieben, ging er längere Zeit nach Neapel und Venedig, wo er sich namentlich mit landschaftlichen Studien beschäftigte (natürlich hatte er nur für die klassische Landschaft mit historischer Staffage Sinn), die ihm bei seinen spätern Bildern zu gute kamen. Endlich 1795 nach Paris zurückgekehrt, traf er unter dem Direktorium neue Sitten und neue Menschen und ebenso in der Kunst die neue, dem „nackten" Griechenthum zugewandte Anschauung. Er ließ sich willig von diesem Strom mit forttreiben, nur daß er — wie wir ihn nun schon kennen — in seine Entwürfe einen originellen Zug zu bringen bemüht war. So entstand seine nackte Danae, aufrecht stehend auf einem üppigen Lager, seitwärts in einen von einem Amor gehaltenen Spiegel blickend: aber, anstatt in dem gewohnten Goldregen, sich schmückend mit Juwelen aller Art und umgeben von kostbaren Dingen**). Eine freilich eigenthümliche Auffassung, die aus der antiken Danae eine moderne Phryne macht und die diesmal, anstatt ins Poetische zu spielen, in eine abstoßende Prosa umschlägt. Im Grunde genommen nichts weiter als eine gute Aktfigur von tüchtiger und ziemlich breiter Modellirung. — Girodet producirte mühsam und wenig; sein Bestreben, durch eigenthümliche Motive und eine besondere Auffassung eine ergreifende Wirkung hervorzubringen, hielt ihn immer lange bei den einzelnen Werken fest. Er wurde nicht müde, eine Masse Vorstudien und Skizzen zu machen, dann das begonnene Bild immer wieder zu ändern und in geheimnißvoller

*) Gestochen von R. U. Massard.

**) Im Städtischen Museum zu Leipzig: lithographirt von Aubry=le=Comte.

Stille nach großen, überraschenden Effekten zu suchen; nur die endliche Ausführung ging dann seiner geübten und sicheren Hand rasch von Statten. Eine hastige und leidenschaftliche Natur, von abenteuerlicher und erregter Phantasie, aber in der Produktion schwerfällig und wie gehemmt von inneren Hindernissen, die den Fluß seiner Einbildungskraft immer wieder stauten, Feuer in hartem Stein eingeschlossen. Dazu kam noch die David'sche Weise, deren ausführliche Bestimmtheit nicht gemacht war, ihm sein Schaffen zu erleichtern.

Ein Bild, so recht nach seinem Sinne und bezeichnend für des Mannes Art, fand er Gelegenheit 1801 für den Consul Bonaparte auszuführen: Die Schatten französischer Generäle werden in den elyseischen Feldern von Ossian und den geisterhaften Nachkommen Fingals empfangen (mit der Leuchtenberger Galerie nach Petersburg gekommen). Man machte damals auch in Frankreich großes Aufheben von den Ossianischen Gesängen*), die man für ächt hielt; das Ursprüngliche, Heldenhafte und zugleich ahnungsvoll Unbestimmte entsprach der Stimmung des Zeitalters, das hier zudem den Hauch einer tieferen Empfindung fand, die es vielleicht in Homer vermißte. Dies poetische Nebelreich war ganz Girodets Sache. Dennoch hatte diesmal sein Bild fast nur bei dem Besteller, dem Consul, Erfolg; das Publikum wußte denn doch nicht, was es aus dieser sonderbaren Versammlung von französischen Militäruniformen zwischen leuchtenden Wolken, alten Barden, Kriegerphantomen und luftigen phantastischen Jungfrauen mit Leyern machen sollte. In der That ein Bild von um so sinnloserer Erscheinung, als die im geisterhaften Luftschimmer fast durchsichtigen Körper doch die Festigkeit der gewohnten plastischen Form haben. — Nach erneuten Studien stellte Girodet 1806, diesmal wieder mit großem Beifall, seine „Scene aus der Sündfluth" (im Louvre)**) aus. Hier war es vorab auf einen furchtbaren und erschütternden Eindruck abgesehen. Ein Mann erklimmt den aus dem Wasser ragenden Felsen, auf seinem Rücken hängt der Vater; er ist bemüht, seine Frau, die ein Kind an der Brust hält und kaum festen Fuß gefaßt hat, an der Hand nachzuziehen, aber sie, kraftlos und erschöpft, zudem von einem Knaben, der sich von hinten an sie anklammert, zurückgezogen, wird rücklings von Neuem hinabstürzen; zugleich bricht der Ast, den der Mann erfaßt hatte,

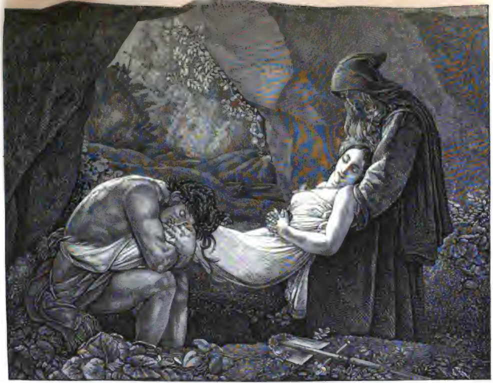
*) Bald darauf (1804) in der poetischen Uebersetzung von Baour-Lormian allgemein verbreitet.

**) Lithographirt von Aubry-le-Comte.

und so ist der Augenblick festgehalten, in dem die ganze Familie eben gerettet von Neuem zu Grunde geht. Man sieht, wie in dieser verwickelten Kette von Unglücksfällen die schauerliche Phantasie der späteren Romantiker ihr Spiel beginnt. Vielleicht, daß ebendaher seiner Zeit das Bild einen so bedeutenden Erfolg hatte; man war nahe daran, in ihm Michelangelo und Rafael vereint zu finden, bewunderte von Seiten der Künstler die Meisterschaft der anatomischen Form und gab ihm vor den Sabinerinnen Davids den Preis, den Napoleon 1810 für das beste Werk der Malerei aus dem letzten Jahrzehnt ausgesetzt hatte. Für den Beschauer von heute hebt die anspruchsvolle und akademische Behandlung des Nackten, die künstlich hergerichtete Anordnung, das Aufeinanderstoßen der Linien in häßlichen Ecken und Winkeln, endlich die glatte und wie geschliffene Ausführung die Wirkung auf die Empfindung auf, die der Stoff an sich schon haben soll, oder vielmehr ist der Gegenstand in dieser seiner Natur widersprechenden Behandlung doppelt abstoßend.

Einen bessern Wurf that Girodet mit dem Bilde, dessen Motiv Atala's Begräbniß nach der romanhaften Dichtung Chateaubriands gleichen Namens ist: Chactas und der Einsiedler Aubry halten mit schmerzlicher Empfindung den Körper der Atala, um ihn eben zu bestatten (1808, im Louvre, s. d. Abbildung)*). Der Maler that einen seiner Natur ganz entsprechenden Griff, als er sich seinen Stoff aus dem Poeten holte, der nicht bloß der Vorläufer, sondern auch einer der Führer der französischen Romantik ist. Unter dem Kaiserreich war man allmälig der klassischen Welt überdrüssig geworden: man wollte wieder die Empfindungen eines mehr innerlichen Lebens geschildert sehen und die Kämpfe der mit sich und der Welt in Widerstreit gerathenden menschlichen Natur. Man folgte daher, indem man eben erst die Uebel der Civilisation und dann ihren Umsturz erfahren, mit Begeisterung dem Dichter, der den seit Rousseau gepriesenen Naturzustand mit seinem stillen Glück und seiner leidenschaftlichen Kraft als verwirklicht, zugleich aber bereichert mit dem pikanten Reiz moderner Gefühlsweise und im Conflikt mit einer altgewordenen Kultur darstellte. Die bildende Kunst ließ sich, wie das in unserer Zeit so oft der Fall ist, von dem Zauber, den die dichtende auf die Phantasie ausübte, verleiten, in der Behandlung von Motiven, die der letzteren entnommen sind, ähnliche Stimmungen auszudrücken und ähnliche Wirkungen anzustreben. So suchten neben Girodet

*) Gestochen von R. U. Massard.



Atala's Bestattung. Von Girodet.

Meyer. Franz. Malerei I. Seite 94.

noch andere Maler die Gestalten Chateaubriands zu verwerthen, ohne zu fühlen, daß gerade diese Figuren ohne Fleisch und Blut für den bildenden Künstler wenig dankbar sind. Indessen nur seine Stoffe ließen sie sich vom Dichter geben; die romantische Form und Darstellungsweise sollte erst später und zwar selbständig, ohne unmittelbare Anregung von Seiten der Dichtung in die Malerei eintreten. Das Bild Girodets, wohl sein bestes Werk, ist in der stimmungsvollen Anordnung und Beleuchtung, der elegischen Ruhe des Ausdrucks und dem harmonischen Zug der Linien nicht ohne Reiz; doch das Leiden dieser Menschen bietet zu wenig allgemein menschliches Interesse, um in so anspruchsvollem Format und in gleichsam monumentaler Erscheinung aufzutreten, und so lassen auch hier die Gestalten die Gediegenheit und innere Fülle des Lebens vermissen. — Als dann unter dem Kaiserreich die Schilderung der Zeitereignisse in der Kunst eine bedeutende Stelle einnahm und die idealen Vorwürfe mehr zurückdrängte, versuchte sich auch Girodet in derartigen Bildern: er malte „Napoleon empfängt die Schlüssel von Wien" (1808) ein gleichgültiges und ziemlich steif gehaltenes Ceremonienbild und „die Empörung von Kairo" (1810; beide in Versailles). In letzterem ist der Tumult und die Bewegung der Kämpfenden ziemlich lebendig, aber die Anordnung wieder ungeschickt; ein dreinhauender Husar und ein nackter Araber nehmen fast das ganze Bild ein; die übrigen Streitenden stürzen in unentwirrbarem Knäuel übereinander. Zudem hat Girodet das weitausholende Geberdenspiel, das man damals den römischen Helden gab, auf seine Soldaten übertragen, die so ein seltsam gespreiztes Wesen haben. Die Darstellung solcher realen Vorgänge war doch seine Sache nicht.

Er producirte von da an wenig, aufgerieben durch seine unruhige Natur und seine seltsame Art zu arbeiten, wie er denn meistens tief in die Nacht hinein bei Lampenlicht malte. Auch gab er sich mit allerlei poetischen Versuchen ab — meistens in der beschreibenden Weise, die damals durch Delille aufgekommen war — und mit Uebertragungen Anakreons und Catulls. Während einer Reihe von Jahren machte er von diesen Studien angeregt zu den alten Dichtern eine Reihe von Zeichnungen, namentlich zu Anakreon, Moschus und Virgil; Scenen von wenigen, meistens nackten Figuren in der gespannten akademischen Weise der Schule, mit dem üblichen „klassischen" Linienzug, in dem nicht selten die Bewegung wie erstarrt ist, dabei von schwächlicher moderner Empfindung. Nur zu einem Gemälde noch, indem es ihm offenbar wieder um den Ausdruck einer poetischen

Stimmung und ungewöhnlicher Gefühle zu thun war, raffte er sich in dieser späteren Zeit zusammen: dem von „Staunen und zweifelnder Freude“ bewegten **Pygmalion** belebt sich endlich seine geliebte elfenbeinerne Statue (1819; nach Ovid's Metamorphosen, 10. Buch)*). Schon hat sich über das Bildwerk zur Hälfte der farbige Hauch des Lebens ergossen, in den Zügen zeigt sich schamhafte Liebe an und zwischen beiden sich zuneigenden Gestalten schwebt verbindend der geflügelte Amor. Der lebhafte Beifall Ludwigs XVIII. genügte, um einen großen Theil des Publikums für das seltsame Bild zu begeistern; doch findet sich auch im deutschen Kunstblatt von 1820 ein fast überschwängliches Lob. Ich habe das Bild selber nicht gesehen: nach den verschiedenen Berichten ist auch hier der Ausdruck der Empfindung ausgeblieben und die Härte der Form, die Kälte der Bewegung im Widerstreit mit dem Vorwurf. Malerisch günstig ist eine Figur halb von Stein, halb von Fleisch sicher nicht, und der Augenblick des in Pygmalion endlich befriedigten Verlangens, der in seinem Werke aufgehenden Seele wol ein Motiv für die Dichtung, nicht aber für die bildende Kunst.

Merkwürdig wie in Girodet, dessen Behandlung ganz in der klassischen Weise befangen blieb, die Verirrungen der späteren Romantik vorgezeichnet sind: auf der einen Seite ein Uebergreifen über das Tragische in das Gräßliche, auf der anderen über zarte Empfindungen hinaus in verschwebende lyrische Stimmungen. Damit ist sein Streben nach eigenthümlichen Licht- und Farbeneffekten ganz in Einklang. Aber über die akademische Regel und die von David überkommene Form kam seine schwer arbeitende Phantasie nicht hinaus und so hat er im Grunde, bei geschickter Hand und tüchtiger Kenntniß der Mittel, von beiden Richtungen nicht sowol die Vorzüge, als die Fehler. Er muß übrigens trotz dieser schwankenden Stellung, da vorab in der bildenden Kunst die Form das den Meister kennzeichnende Element ist, ganz der klassischen Schule zugezählt werden. —

Zu einem größeren und nachhaltigeren Ruf als Girodet ist **François Gérard** (1770—1837) gelangt, wenn sich auch der Glanz des Namens, den er sich unter dem Kaiserreich erworben, noch zu seinen Lebzeiten wieder getrübt hat. In ihm begann bereits die malerische Anschauung, die sich in jenem erst angekündigt hatte, die klassische Weise umzubilden, freilich ohne sie ganz zu durchbrechen und sich unterordnen zu können. Er hatte

*) Gestochen von Laugier.

den Trieb, zum Theil auch die Fähigkeit, die Gestalten, denen er nach der Art der Schule eine von der Antike abgezogene Formenreinheit gab, mit einer wahren und natürlichen Empfindung zu durchdringen; dem war der Zug seiner Laufbahn günstig, die ihm aus der Gegenwart und Geschichte dankbare Stoffe zuführte. Dazu kam endlich noch, daß er, durch die Mutter ein halber Italiener und in Rom geboren, von Haus aus für die großen Werke der italienischen Malerei empfänglich auch nach dieser sich zu bilden suchte.

Nachdem er zuerst im Atelier des Bildhauers Pajou, dann unter Brenet, einem Maler vom gewöhnlichen Schlage des 18. Jahrhunderts, gelernt hatte, ging er nach dem durschlagenden Erfolge von Davids Horatiern in dessen Schule über und ward bald vom Meister würdig befunden, ihm in seinen Arbeiten zu helfen (s. S. 69). Nach dem Tode seines Vaters sah er sich durch mißliche Familienverhältnisse gezwungen, seine Bewerbungen um den großen römischen Preis aufzugeben; ein jung geschlossene Ehe vermehrte noch die Sorgen für sich und die Seinigen. Das allgemeine Aufgebot von 1793 drohte dann seine Noth aufs Aeußerste zu steigern und ihn aus der künstlerischen Laufbahn herauszutreiben. Doch schon hatte David das hervorragende Talent seines Schülers bemerkt, zumal dieser in einer öffentlichen Preisbewerbung, vom Nationalconvent ausgeschrieben, für ein Gemälde der Sitzung des 10. Aug., die dem Königthum den letzten Stoß gegeben, mit seiner Skizze den Sieg davon getragen hatte. Das Bild freilich, von dem raschen Lauf der Zeitereignisse überholt, wurde so wenig fertig, wie Davids Schwur im Ballhause und so entging Gérard die ausgesetzte Belohnung, während umgekehrt jene Skizze, von den Bourbonen übel vermerkt, unter der Restauration ihm um ein Haar theuer zu stehen gekommen wäre. David aber erhielt seinen Schüler der Kunst, indem er ihm eine Geschworenenstelle im Revolutionstribunal verschaffte, freilich also um einen Preis, der auf dem von nur geringem republikanischen Eifer beseelten Maler schwer genug lastete. Seinen Unterhalt erwarb er sich in diesen Jahren durch eine Reihe von Zeichnungen, welche er für die Didot'schen Ausgaben der Hirtengeschichten des Longus, der Eklogen und Georgika Virgils und der Tragödien Racine's lieferte: Arbeiten, die ganz in der Weise der David'schen Schule gehalten, auch alle ihre Mängel an sich tragen, indeß bisweilen, namentlich in der Darstellung gefälliger Motive,

*) Gestochen in dem bekannten vortrefflichen Blatt von Boucher-Desnoyers.

eine gewisse anmuthige Einfachheit in der Erfindung und ein natürlicheres Gefühl zeigen.

Doch nach dem Vorgang Girodets trieb es Gérard, trotz seiner engen Verhältnisse sich durch ein größeres Werk hervorzuthun. Er malte seinen Belisar, der seinen jungen von einer Schlange verwundeten Führer auf dem Arme tragend am Rande eines Abgrundes bei hereinbrechender Nacht den Weg sucht (1795; mit der Leuchtenberger Galerie nach Petersburg gekommen, s. die Abbildung)*). Belisar war als der Mann des Volks, der aus eigener genialer Kraft zu großen Thaten und hohen Ehren gelangt endlich das Opfer fürstlichen Undanks wurde, ein in der Revolutionszeit beliebter Stoff, und da Gérard mit seinem Bilde auf die Empfindung zu wirken verstanden, hatte er einen durchschlagenden Erfolg. In der That eines der besten Werke der ganzen Richtung. Fast zum ersten Male sah man nun in der neuen Malerei die Darstellung eines einfachen Vorwurfs, welche die gewohnte klassische Auffassungsweise nicht vermissen ließ, dabei aber das innere Leben mit natürlichem und daher packendem Ausdruck und in einem wärmeren, der Stimmung des Gegenstandes angepaßten Kolorit wiedergab. Das volle Maß des Leidens sprach aus jedem Gesichtszuge und doch war über die ganze Gestalt die Fassung einer großen Seele ausgebreitet; dazu die Wirkung des Kontrastes zwischen dem noch rüstigen Alter Belisars und der Jugend des schönen sterbenden Knaben, endlich eine Form, die, weil einfacher bewegt, noch lebendiger durchgebildet erschien als bei David. Für unsere Anschauung tragen freilich Modellirung und Farbe noch das conventionelle Gepräge jener Schule, aber die Schönheit der Composition und der ächte Ausdruck der Empfindung behaupten auch jetzt noch ihr Recht. Indessen, der allgemeine Beifall, der dem jungen Maler zu Theil geworden, hätte ihm nicht aus seiner Noth geholfen, wenn nicht der Miniaturmaler Isabey sich seiner angenommen und das Bild vortheilhaft für ihn verkauft hätte. Als Zeichen seiner Dankbarkeit malte darauf Gérard das Bildniß seines Freundes mit dessen kleiner Tochter in ganzer Lebensfigur (1795, jetzt im Louvre) und begann damit seine Laufbahn als Portraitmaler, in der er zu einem wahrhaft einzigen Ansehen in unserm Jahrhundert gelangen sollte. Auch zeigten sich schon in diesem Bilde in voller Entfaltung alle die Eigenschaften, durch die er später, wie man sich ausdrückte, zum „Maler der Könige und zum König der Maler" wurde; ja, wenn auch vielleicht einige Portraits aus der nächst-

*) Gestochen in dem bekannten vortrefflichen Blatte von Boucher-Desnoyers.

Belisar.

Von

Gérard.

folgenden Zeit diesem ersten gleichkommen, so ist es doch von keinem übertroffen worden. Hier zum ersten Male sah er mit eigenen Augen und nicht bloß durch die klassische Brille. Er faßte die Natur in ihrer auf sich beruhenden Erscheinung auf, ohne die hergebrachte pathetische Idealität der Schule, und indem er zugleich mit feinem Verständniß alle Mittel und Bedingungen der Wirkung abwog, und die Behandlung zu möglichster Vollendung trieb, wußte er doch diese einfache Anschauung beizubehalten und durchzuführen. So sind Vater und Tochter im einfachen Hauskleide dargestellt, in ganz ungezwungener Haltung, im natürlichen Ausdruck still zusammengefaßter Stimmung, auf dem Absatz im Winkel zweier Treppen und eben im Begriff, die untere ins Freie hinabzusteigen; wie Gérard wol oft beide die Stufen des Louvre, in welchem Isabey sein Atelier hatte, herabgehend antraf (das Bildniß der Fräulein Brogniart aus derselben Zeit, das ich nicht gesehen habe, gleichfalls ein Meisterbild des Malers, zeigt nach übereinstimmenden Berichten dieselbe einfache, die Realität mit Geschmack und Einsicht erfassende Behandlung). Auch das Kolorit des Bildes ist kräftig, harmonisch und in den Tönen — was sonst nicht die starke Seite des Meisters — von fein abgewogenem Verhältniß.

Doch noch war das Streben Gérards auf große und ideale Kunstwerke gerichtet und noch dachte er nicht, sich vorzugsweise dem Portrait zuzuwenden. Es war die Zeit, wo man für die Formenreinheit der griechischen Kunst und das Nackte schwärmte; auch Gérard meinte, in dieser Weise sich hervorthun zu können und verwandte den Fleiß zweier Jahre auf seine Psyche, die den ersten Kuß Amors empfängt (ausgestellt 1798; im Louvre)*). Aber das Bild erregte nicht die gleiche Bewunderung wie der Belisar. Schon damals fühlte man deutlich, daß der gezierten Anordnung der Reiz der um sich unbewußten Liebenswürdigkeit fehle; die Anmuth ist gesucht, daher der Ausdruck kalt und die Haltung manierirt. So sehr war diesmal der Maler darauf aus, den Stoff zu vergeistigen und die Form zu reinigen, daß sowohl die Seele wie das sinnliche Leben ausblieb, wo doch beides am wenigsten hätte fehlen dürfen; die plastische Keuschheit wird in den gemalten Figuren zur Nüchternheit und die Einfachheit der Zeichnung zur gezwungenen Linie und zur Flauheit in der Modellirung. Freilich, verglichen mit der wildausschweifenden Phantasie der vorangegangenen Periode sind die Reinheit der Auffassung, die stille Einfachheit der Composition, die Zartheit des Ausdrucks und Milde der

*) Gestochen von Godefroy.

Farbe nicht ohne Reiz, während sie zugleich die neue Kunst nach der einen Seite wenigstens über die frühere weit hinausheben. Noch einige Male versuchte sich Gérard in dieser antikisirenden Darstellung idyllischer Motive. Aber wenn er auch in den derartigen späteren Bildern, die übrigens hinter der Psyche zurückstehen, sich in mehr malerischem Sinne an die Natur hielt, so zeigt sich doch durchgängig, daß sein Talent zu dieser die Form sorgfältig ausprägenden und ins Plastische übergreifenden Gattung eigentlich nicht angethan war. Auf dem ihm fremden Gebiete traf er den Ausdruck der Empfindung ebensowenig, als er mit der Farbe zurechtkommen konnte. In seinen drei Lebensaltern — in einer schönen Landschaft ein junges Weib, Vater, Gatten und Kind zu einer Gruppe verbindend, als der Führer des ersteren, das Glück des zweiten und die Stütze des dritten gleichsam auf der Reise des Lebens (1806, jetzt in den Studii zu Neapel)*), — ist die Gruppirung gut angeordnet, aber Kolorit und Ausdruck gleich matt, auch in der Form eine gewisse Flauheit; noch schwächer ist Daphnis und Chloë (1824, im Louvre)**), mit dem der Künstler im späteren Alter zu beweisen dachte, daß er zu einem klassischen Kunstwerk noch das Zeug habe.

Begreiflich, daß in der Art Gemälden sein Talent nicht zur vollen Geltung kam, da ihm hierin seine schon früh ausgebildete Gabe, die Natur n breiter, ungezierter und edler Portraitauffassung darzustellen, wenig helfen konnte. In der That macht seine Stärke das Bildniß im weiteren, geschichtlichen Sinne aus, das die Individualität zugleich in der Art ihres Lebens und im Charakter ihrer Zeit wiedergibt, wenn er gleichwol selber das ideale Gebiet für sein eigentliches Feld hielt. Schon verschiedene große Familienportraits, die er nach dem Isabey's noch unter dem Direktorium ausführte, gründeten ihm einen sicheren und ausgebreiteten Ruf. Namentlich wußte er die Frauen in der jener Zeit eigenen Erscheinung zu treffen, welche zwischen einem gewissen freien Anstande und leichtfertiger Anmuth eine seltsame Mitte hielt, während uns zugleich seine geistreiche Behandlung über das widernatürliche Zeitkostüm hinweghilft. Ein recht bezeichnendes Beispiel sowol für die Frauen, welche unter dem Direktorium eine Rolle spielten und in der neueröffneten Gesellschaft den Ton angaben, als für die Kunstweise Gérards in dieser seiner ersten Periode ist das etwas später (1802) gemalte Bildniß der Récamier: die berühmte Freun-

*) Gestochen von Raphael Morghen.

**) Gestochen von Richomme.

din Chateaubriands und der Staël zeigt sich in einem Badegemach antiken Styls, wie eben dem Bade entstiegen, mit nackten Armen und Füßen, aber den Leib mit einem weißen anliegenden Gewande antiken Schnitts verhüllt, in anmuthig nachlässiger, sitzender Haltung. Bewegung und Ausdruck haben trotz dieser fast zweideutigen Situation durchaus nichts von frivoler Grazie; der Maler hat es verstanden, das die leichte Art der Zeit kennzeichnende Motiv in den Grenzen einer liebenswürdigen Bescheidenheit zu halten. Auch als Ausführung eines seiner besten Portraits: harmonisch in der Färbung und in der Form sorgfältig durchgebildet, ohne hart oder trocken zu sein. Diesem Bildniß voraufgegangen waren schon diejenigen der Mutter und der Gattin des ersten Konsuls, sowie die mehrerer Generale von schon ausgemachtem Rufe. Fortan war Gérard der auserwählte Portraitmaler für die Familie und die neuen Männer, welche Buonaparte allmälig an die Spitze Frankreichs, dann von halb Europa stellte. Sein Talent hatte den richtigen Ausdruck gefunden und eben deßhalb durchgeschlagen; es war auf seiner Höhe schon angelangt, als es auch äußerlich seinen höchsten Triumph feierte und 1805 das erste Bildniß des neuen Kaisers, in großem, prächtigem Style gehalten, dem Fürst und Maler bewundernden Lande gab.

Für die moderne französische Malerei haben die Portraits Gérards eine doppelte Bedeutung: sie bezeichnen einmal gegen die plastische Weise Davids und seiner unselbständigen Schüler einen entschiedenen Fortschritt zum Malerischen, andrerseits aber innerhalb dieser ganzen Richtung den Gegensatz der neuen Naturauffassung zu der Manier des achtzehnten Jahrhunderts. Die Portraitmalerei dieser Epoche hatte Hyacinthe Rigaud (1659—1743) beherrscht. Von ihm stammt die bekannte Weise her, der ganzen Erscheinung des Originals den Wurf gesteigerten Selbstgefühls und bewußter Ueberlegenheit zu geben und es durch ein ebenso pomphaftes als geziertes Wesen über die Alltäglichkeit hinaufzuheben; selbst das Beiwerk erhielt diesen Charakter herausfordernder Pracht und oft ist es, wie wenn in die Draperien des Hintergrundes und die Gewänder ein Sturm führe, um sie in kühne Wellen aufzubauschen. Einem so stolzen Geschlechte hatte Rigaud mit Recht nicht selten die Attribute mythologischer Götter gegeben. Als dann an die Stelle des olympischen Kostüms im Einklang mit dem Wechsel der Zeiten das bescheidenere, aber nur um so reizendere Schäfergewand trat, blieb die Auffassung im Grunde dieselbe. Da nur in der anspruchsvoll umgeworfenen Hülle die Persönlichkeit sich dünkte etwas

Rechtes zu sein, so kam der Maler natürlich dazu, auf Kleid und Umgebung wenigstens ebensoviel Gewicht zu legen, als auf die Köpfe, hinter deren geistreichem Lächeln sich so häufig ein leeres Nichts versteckte. Daher andrerseits, wo der Künstler sich enger an das Zeitkostüm hielt, als ruhmvolles Kennzeichen von der Geistesart des Originals ein Aufwand von prunkvoll behandeltem Beiwerk, unter dem jenes fast vergraben ist (so in den Portraits von der gewandten Hand Latour's). Greuze hatte dann im Rückschlag gegen diese Ueberfülle des Details und den Putz der deutlich ausgeführten Stoffe die Person selber mehr herauszuheben gesucht; aber die leichte, weiche, verschwimmende Behandlung sollte doch wieder der Erscheinung einen besonderen Reiz geben und verwischte ihren Charakter in einer fließenden, unfaßbaren Anmuth. Das letzte bedeutende Talent im Portrait vor dem Ausbruch der Revolution: die Louise Vigée-Lebrun (1755—1842, ihrer Weise nach ganz dem achtzehnten Jahrhundert angehörend), eine liebenswürdige, der Angelika Kauffmann verwandte Natur, suchte zwar die Form entschiedener wiederzugeben als ihr Lehrer Greuze, erreichte aber dessen in ihrer Leichtigkeit meisterhafte Behandlung nicht und kam doch ebensowenig über jene gefällige, zwar einfachere aber charakterlose Grazie hinaus.

Gérard dagegen machte sowol dieser unentschiedenen Manier als jener äußerlichen und prunkenden Auffassung ein Ende. Er war bemüht und verstand es wol bis zu einem gewissen Grade, die individuelle Eigenthümlichkeit in ihrer ernsten Tüchtigkeit zu fassen und doch über die Enge des Portraits hinaus die Person in eine passende, ihre Bedeutung charakteristisch hervorhebende Umgebung, gleichsam in ein historisches Licht setzen. Indem er so durch eine geschmackvolle Anordnung die Wirkung zu steigern suchte und in den Außendingen die Weise des Originals von verschiedenen Seiten wiederscheinen ließ, führte er zugleich das Beiwerk auf sein richtiges Maß zurück. In dieser seiner ersten und besten Periode ging daher das Bestreben, die Persönlichkeit nicht bloß ihrem inneren Wesen nach, sondern auch in ihren äußeren Verhältnissen und Beziehungen wiederzugeben, mit einer treuen und aufrichtigen Beobachtung der Natur Hand in Hand. Zudem wußte er das Original von seiner edlen, im guten Sinne vornehmen Erscheinungsweise zu fassen. Er verstand es freilich nicht, wie ein Holbein, ein Tizian, ja noch ein van der Helst es vermochten, mit genialer Hingebung die Natur gleichsam aus ihrem eigenen inneren Grunde wiederzuschaffen; es fehlt seinen Bildern das tief herausblickende Leben, die

packende Wahrheit, die aus den ganz einfach aufgefaßten Bildnissen jener Meister in die Sinne und die Seele des Beschauers überzeugend eindringen. Ebensowenig erreichte er die feine, wie aus innerem Seelenadel stammende Vornehmheit der Gestalten van Dyck's: der aristokratische Zug seiner Figuren ist mehr äußerlich und beschränkt sich meistens auf einen würdevollen Anstand der Erscheinung. So überwiegt doch in seinen Bildern das besondere Gepräge des Zeitcharakters die allgemeine künstlerische Wirkung, welche dem Original gleichsam ein unvergängliches Dasein und eine unendliche Bedeutung gibt; es klebt ihnen das Zufällige und Willkürliche der neuen Staatsform, der neuen Zustände an. Natürlich bleibt er auch hinter jenen Meistern in der Ausführung, in der Form, wie im Colorit zurück. In jener zwar weiß er Bestimmtheit der Zeichnung mit einer gewissen Weichheit der Behandlung zu verbinden, in diesem aber fehlt es ihm zumeist am Einklang und der richtigen Abstufung der Töne, wodurch der Gesammteindruck beeinträchtigt wird.

Welcher Art das Talent Gérards war, zeigt sich am deutlichsten eben in seinen guten Portraits. Weder ist ihm ein feuriger, unmittelbar die Natur ergreifender und schaffender Trieb eigen, noch eine große und eigenthümliche, die Stoffe nach sich umbildende Phantasie; mit Geschmack und Einsicht erwägt er vielmehr alle Bedingungen der Wirkung und benützt mit feiner Wahl die Mittel derselben. Aber er weiß dabei die Naturwahrheit bis zu einem gewissen Grade zu treffen und in der Ausführung eine gewisse Frische und Unmittelbarkeit der Erscheinung dennoch zu erreichen. Er zog Alles herbei, um seinen Personen Bedeutung, seinen Bildern eine künstlerische Abrundung zu geben. Begreiflich, daß den Lebenden eine solche Weise gefiel, welche in geschmackvoller Anordnung Alles vereinigte, um das Original zur Geltung zu bringen, und zugleich ein Kunstwerk lieferte, wo sie nur die Natur in ihrem vollsten glänzendsten Augenblicke wiederzugeben schien. Aber auch für die Beschauer von heute hat diese freiere und im guten Sinne elegante Auffassung der Individualität, welche zum Theil für den Mangel an dem tieferen Ausdruck des inneren Lebens entschädigt, noch ein Interesse und einen künstlerischen Werth. Sie unterscheidet sich wol von der oberflächlichen Behandlungsweise und dem äußerlichen Geschick, mit welchem die Modemaler zu allen Zeiten in ihren Bildnissen die Individualität verwischen und verwässern, indem sie ihr eine leere Anmuth oder eine anspruchsvolle Würde geben und über ihre Unfähigkeit, das eigenthümliche Leben zu fassen, durch eine bestechende Leichtigkeit des Pinsels und eine

bunte Heiterkeit zu täuschen suchen. Die Robert Lefèvre und Kinson, die neben Gérard auf solche Weise zu einem gewissen Ansehen gelangt waren, sind nun vergessen, während sein Name in Frankreich noch immer einen guten Klang hat, wenn derselbe auch natürlich jetzt schwächer und nur noch ein leiser Nachhall des früheren Ruhmes ist.

Wo von der Portraitmalerei der Revolution und des Kaiserreichs die Rede ist, dürfen die Miniaturbildnisse Jean Baptiste Isabey's (1767 bis 1855) nicht vergessen werden. Dieser kam darin Gérard gleich, daß auch er alle fürstlichen und hervorragenden Personen jener Zeit zu malen hatte. Schon unter dem Direktorium war er zu Ruf und Ansehen gekommen; er hatte namentlich die Aspasien jener Zeit („les merveilleuses") zu treffen verstanden, die in Sandalen und der griechischen Tunika nachgebildeten und über den Arm aufgenommenen Kleidern, mit entblößten Brüsten und Füßen, ja nicht selten auch mit kokett hervorschauendem Bein, Witz und Anmuth in die Gesellschaft zurückführten und die Republikaner zu zähmen wußten. Unter dem Konsulat wurde er dann der Miniaturmaler des neuen Hofes, und Zeitgenossen versichern, daß Niemand so sicher und lebendig wie er Napoleons Gesicht und Gestalt in den verschiedenen Epochen seines Lebens wiederzugeben vermocht. In der That macht das Bildchen: der General Bonaparte in den Gärten von Malmaison, ganz einfach und anspruchslos gehalten, den überzeugenden Eindruck der Treue und Naturwahrheit; die hagere, energische Gestalt, die nervige Stellung, die entschlossenen, gedankenvoll in sich zusammengefaßten Gesichtszüge sind wol im Stande, von dem zugeknöpften, aber innerlich tief bewegten Wesen des jungen Eroberers uns eine Vorstellung zu geben. Auch zeigt sich in der Bestimmtheit und Breite der Zeichnung, in der sicheren Anlage der Form die gute Nachwirkung der David'schen Schule. In der Zusammenstellung von Portraitfiguren bewies er ebenfalls ein die Mannigfaltigkeit der Charaktere erfassendes und zugleich malerisch anordnendes Geschick (Revue des ersten Konsuls). Bei Napoleon hatte er in großer Gunst gestanden; aber auch mit den folgenden Regierungen wußte er sich auf einen freundlichen Fuß zu stellen, wie er denn ebensowol das Ceremonial zu der Krönung des Kaisers angab, als bei den dekorativen Vorbereitungen zur Salbung Karl's X. thätig war. Er ging auch in dieser Beziehung mit seinem Freund Gérard, den er selber zuerst in die Höhe gebracht hatte, einen und denselben Weg. —

Was diesen anlangt, so eröffnete sich ihm ein größeres Feld der

Thätigkeit, als ihm Napoleon die Schlacht von Austerlitz (vollendet 1810, jetzt im Museum von Versailles)*) bestellte. Er wählte den entscheidenden Moment, in welchem General Rapp heransprengt, um dem inmitten von Verwundeten und seines militairischen Gefolges mit ruhiger Größe das Ganze beherrschenden Kaiser die Niederlage der russischen Garde zu verkünden. Wenigstens zwölf Figuren sind Portraits und hierin natürlich konnte es dem Maler nicht fehlen. Aber nun zeigte sich doch, daß es seiner Phantasie an Schwung, seinem Talent an der Empfindung gebrach, die große Bedeutung des Augenblicks zu fassen. Seine kühle und verständige Natur reichte wol aus, das Ganze geschickt anzuordnen, Bewegung aber und Ausdruck sind lahm, ohne Leidenschaft, ohne Schwung, die Gruppirung ohne Zug, die Gesammtwirkung auch durch den bleiernen Ton des Kolorits schwer und trocken. Selbst in den Bildnissen ist nicht mehr die alte Geschmeidigkeit und Fülle der Form, die Umrisse sind härter, die Modellirung schwächer und so auch die einzelnen Figuren ohne rechtes Leben. Gérard hatte das Bild, das für einen Plafond bestimmt war, als Teppich behandelt, den er von vier kolossalen allegorischen Figuren (jetzt als selbstständige Gemälde im Louvre) halten und abrollen ließ: hat auch die frostige Idee wenig Reiz, so sind doch die weiblichen Gestalten selber, welche den Ruhm, den Sieg, die Geschichte und die Poesie vorstellen — das Alles sah die Zeit in den Schlachten des Kaisers verwirklicht — von weit besserer und erfreulicherer Wirkung als das eigentliche Bild. Sie boten einfache Motive, zu deren Darstellung es eines besonderen Aufwandes von Phantasie nicht bedurfte; der Geschmack, die eigentliche Fähigkeit Gérards, hatte sich hier an der italienischen Kunst, namentlich, wie sein Biograph Lenormant berichtet, an den Sibyllen Raphaels begeistert, und in der That ist den Figuren eine gewisse Breite der Form, Schwung der Linien und der Ausdruck ernster Würde nicht abzusprechen.

Eins hatte sich an dem Gemälde herausgestellt: daß zwar die Bildnißmalerei der Kunstweise Gérards genützt hatte, indem sie ihn aus der klassischen Enge in die Weite der Natur führte, aber auch geschadet, indem ihn der Erfolg verleitete, die Arbeit leicht und äußerlich zu nehmen. Seit es sich die Fürsten und die hohen Würdenträger des Reichs fast zur Ehre anrechneten, von ihm gemalt zu werden, that sich der Maler selber mit dem Reiz einer geistreichen Anordnung und einer ansprechenden Eleganz

*) Gestochen von Godefroy.

der Erscheinung genug. Er war kein Mann, der dem losspannenden Zug äußerer Glücksumstände eine innere Widerstandskraft entgegenzusetzen gehabt hätte. Wol hatte er Augenblicke der Entmuthigung, in denen er seinen Abfall von dem Ernst und ächten Wesen der Kunst bitter empfand; aber neue Bestellungen, neue Erfolge, der Umgang mit den Großen rissen ihn auf der breiten Heerstraße geschäftsmäßiger Routine immer weiter fort. Wie er in der Kunst die Natur mit Umsicht und Geschmack aufzufassen, sich ihr gleichsam zu fügen wußte, so war er im Leben elastisch, für die feineren Genüsse empfänglich, von glänzenden gesellschaftlichen Fähigkeiten und daher zum Weltmann wie geschaffen. Kunst und Weltleben gingen nun bei ihm Hand in Hand; äußerlich hoben sie sich gegenseitig, aber der innere Werth seiner Arbeiten litt unter dieser geräuschvollen und zerstreuenden Wechselwirkung. Vollends unter der Restauration bekam er alle Hände voll zu thun. Gérard war schon zum ersten kurzen Zwischenreiche derselben leichten Schrittes übergegangen; sein Talent, wie sein Charakter, gleich biegsam, fanden sich leicht in die veränderten Verhältnisse und folgten willig dem neuen Strome. Von den Bourbonen huldreich aufgenommen, nachdem er sich gegen falsche Beschuldigungen über seine Betheiligung an der Revolution gerechtfertigt hatte, malte er schon 1814 den wiedereingesetzten Ludwig an seinem Schreibtisch in den Tuilerien mit der Verfassungsurkunde beschäftigt (eine Wiederholung im Museum von Versailles) Da hatte es freilich mit der idealen Auffassung ein Ende und der Maler hatte das richtige Gefühl, daß sich diese fette, prosaische Mittelmäßigkeit, ruhig und gleichgültig im königlichen Ornat dasitzend, er, der kraftlose aber belesene König, zwischen Büchern — statt wie der Kaiser unter Waffen — noch am besten ausnehme. Der Einzug der Fremden in Paris bezeichnete dann die Höhe seines Ruhmes: an einem und demselben Tage saßen ihm nach einander der Kaiser Alexander, der König von Preußen und Ludwig XVIII.

Indessen, nach vollendeter Wiederherstellung hatte er statt der Könige nur noch die Minister zu malen. Allmälig mochte doch die neueste Wendung der Dinge auf ihm lasten, bei der die Gesellschaft aus dem Erhabenen in's Platte fiel. Er empfand, daß es mit seiner Kunst in Wahrheit bergab gehe und doch fühlte er in sich zu Zeiten noch die alten Kräfte und den Sporn zu einem höheren Anlauf. Da wird ihm gerade noch im rechten Augenblick ein günstiger Auftrag, der ihn innerlich wieder emporhob: der Einzug Heinrichs IV. in Paris (der König, mit seinem Gefolge

eben eingezogen und mit jubelndem Zuruf von der Bevölkerung empfangen, nimmt die vom Stadtgouverneur und dem Gildemeister dargebotenen Schlüssel entgegen), ein Symbol für den Triumph des Königthums, für die Rückkehr der Bourbonen und zugleich die Darstellung des großen historischen Ereignisses, das die Dynastie gegründet hatte (vollendet 1817, jetzt im Museum von Versailles)*). Ein Vorwurf, der einer malerischen Behandlung wol entgegenkam, zudem als Schilderung eines festlichen Aufzugs glänzender Persönlichkeiten bei mäßig bewegter Handlung für Gérard's Talent ganz geeignet. Das Bild fand einen durchschlagenden Erfolg und häufte neue Ehren (die Stelle des ersten Malers des Königs und den Adelsstand) auf seinen Urheber. Es ist insofern epochemachend geworden, als es — einige wenige Vorläufer blieben ohne Einfluß — der neuen Malerei den ersten Anstoß gab, ihre Motive aus der Vergangenheit Frankreichs, der vaterländischen Geschichte zu holen. Die günstige Erscheinung, welche die malerischen Kulturformen früherer Zeitalter dem Künstler bieten, dann der Vortheil eines bedeutenden, das nationale Interesse erregenden Inhaltes, endlich die Freiheit, mit der die Phantasie über den vergangenen und doch nicht fremden Stoff verfügen kann: das Alles war in Gérard's Werk für die Maler von überzeugender Wirkung. Freilich beginnt auch der gefährliche Reiz des Kostüms aus der Renaissancezeit schon hier seine Rolle, und so bricht auch von dieser Seite das Romantische in die David'sche Schule ein, während andererseits ebenso sich zeigt, daß mit dem Pomp und dem Durcheinander einer solchen Staatsaktion der Kunst doch all zu viel zugemuthet wird. Indessen hat das Gemälde an sich einen eigenen Werth: die figurenreiche Anordnung ist lebendig und klar, vor Allem aber spricht sich der Vorgang und die Empfindung desselben in den mannigfach bewegten Gruppen, den verschiedenartig charakterisirten Gestalten (worunter viele geschichtliche Persönlichkeiten, auch die schöne Gabriele d'Estrées auf einem Balkon, die übrigens nicht sowol dem Könige, als einem ihn begleitenden Ritter zulächelt) warm und entschieden, dabei mit dem Reiz lebensvoller Abwechselung aus. Das Kolorit — in dem zwar Gérard, wie schon bemerkt, weniger grau, kräftiger und lebendiger ist, als die Schule überhaupt, aber es fast immer an der Harmonie des Tones fehlen läßt — ist auch diesmal die schwächere Seite des Bildes; die schweren Schatten und Halbtöne, schon von der zeitgenössischen Kritik

---

*) Gestochen von Toschi: meisterhaftes Blatt.

getadelt, beeinträchtigen jetzt, stark nachgedunkelt, nur um so mehr die Wirkung.

Sein Heinrich IV. war des Künstlers letzter Aufschwung; was er von da an noch hervorbrachte, war ungleich schwächer. In seiner Corinne zwar, die auf dem Vorgebirge Miseno vor ihren Begleitern und einigen Lazzaronis ihre Ekstase improvisirend in einen Hymnus ergießt (nach dem gleichnamigen Buche der Staël, vom Prinzen August von Preußen 1819 bestellt und dann der Récamier zum Geschenk gemacht, jetzt im Museum von Lyon)*), in dieser halb-griechisch kaiserlichen Corinne fand nicht nur A. W. Schlegel das Motiv glücklich gewählt und die seelenvolle Bewegung „selbstvergessener Hingerissenheit", sondern sogar der jugendliche Thiers die Verkörperung des modernen Ideals und den Beweis, daß sich der Ausdruck tiefer Empfindungen und innerer Größe mit dem modernen Kostüm wohl vertrage; für den Beschauer von heute aber haben die schemenhaften Figuren dieser matten romantischen Scene in dem steifen, halb klassischen Gewande nur die Gespreiztheit eines gemachten Pathos. Auch die von der Regierung bestellten Bilder aus der neueren Geschichte geriethen dem Maler nicht besser. Zudem kam unter der zu Ende gehenden Herrschaft der Bourbonen schon durch den Zwang der Umstände die officielle Kunst überhaupt immer mehr herunter. Das öffentliche Leben wurde immer flauer und dürftiger, die Kulturformen immer magerer und prosaischer, die Geschichte verlief sich in das Breite und Gewöhnliche eines diplomatischen Weltfriedens und faßte sich nicht mehr zu großen Handlungen in hervorragende Persönlichkeiten zusammen. Schon „Ludwig XIV. seinen Enkel zum König von Spanien erklärend" (1824, jetzt im Museum zu Versailles) — als Symbol für die spanische Expedition von 1823 — war nur ein nüchternes Ceremonienbild**). Noch ein schwächeres Produkt ist die Salbung Karl's X. zu Rheims. Gab schon der Gegenstand, die Auffrischung einer monarchischen Antiquität mit dem ganzen Pomp des herkömmlichen Kirchen- und Hofstaates, Anlaß zu scharfen Bemerkungen, so erfuhr andrerseits die Trockenheit und Steifheit der Behandlung eine um so schneidendere Kritik, als damals ohnehin (1827) die siegreiche romantische Richtung die altgewordenen Nachzügler der klassischen mit Verachtung zur Seite schob. Ueber Gérard kam das peinigende Gefühl, sich überlebt zu haben; es gereicht dem Manne zur Ehre, daß er dennoch seine äußere glänzende Stel-

*) Lithographirt von Aubry-le-Comte.

**) Gestochen von Alf. Johannot.

lung noch dazu benutzte, einzelne der jungen Talente, wie L. Robert, Ingres, Ary Scheffer vorwärts zu bringen. Als die Julirevolution ausbrach, ging es vollends mit ihm zu Ende. Zu eng hatte er sich zudem an die Bourbonen angeschlossen, als daß er sich wieder der neuen Regierung hätte in die Arme werfen können. Nun war es auch mit seiner Rolle im gesellschaftlichen Leben vorbei. Noch wurde er auserlesen, Ludwig Philipp darzustellen, wie er im Stadthause die Generalstatthalterschaft des Königreichs annimmt (jetzt im Museum von Versailles). Aber das Gemälde, in dem es sich um eine bloße Portraitauffassung handelte, zeugt ebenso vom Erlöschen des Talentes, als die allegorischen Figuren in den Zwickeln der Pantheonskuppel, die Gérard 1834—36 vollendete. Seine Zeit war in jedem Sinne um; denn wenn er auch das neue Geschlecht mit hatte erziehen helfen, so war er selber doch von der alten Schule.

2.

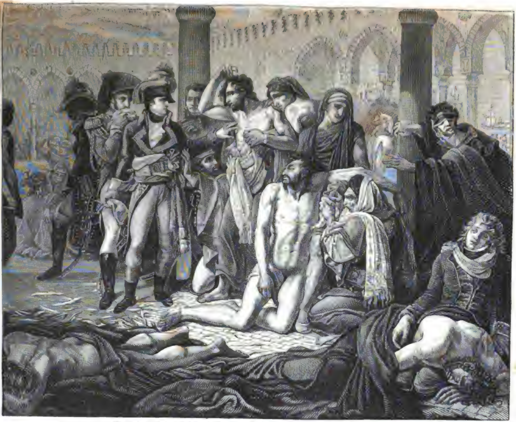
Gros und die Kunst der napoleonischen Zeit.

Schon David und seine eben angeführten Schüler waren, wie wir gesehen, für die Verherrlichung der napoleonischen Regierung thätig gewesen. Aber der eigentliche Maler des Kaiserreichs war Jean Antoine Gros (1771—1835). Wol von den Künstlern seiner Zeit der Begabteste und im Gegensatz zu Gérard von ungestümer, leichtfließender Schaffenskraft, zeichnete er sich durch ein eigenthümliches Talent aus, das vor Allem die bewegte Natur, die geschichtliche Gegenwart in ihren bezeichnenden Zügen und der Aufregung des Momentes zu fassen vermochte. Er kam so ganz gelegen, der welterobernden Macht der Regierung und der Begeisterung der von ihr mitgerissenen Nation den rechten Ausdruck zu geben. Auch verstand er es, etwas von der inneren stürmischen Kraft, welche Kaiser und Volk antrieb, die Welt durcheinanderwarf und Morgen- und Abendland zusammenbrachte, in seine Gemälde zu bringen und doch den mannigfaltigen Charakter der Wirklichkeit zu treffen und zugleich den Vorgängen, die er darstellte, ihre malerische Seite abzugewinnen.

Ein Mann der Revolution war er auch als Künstler nicht. Die Tage der Schreckensherrschaft machten ihm den Aufenthalt in Paris unheimlich und da er ohnedem das Bedürfniß empfand, nachdem er unter David seine Studien vollendet, sich in Italien weiter auszubilden, verschaffte ihm dieser, was damals nicht leicht war, die Möglichkeit, das Land ungehindert und

ohne Gefahr zu verlassen. Er hielt sich zumeist in Genua und Florenz auf und scheint dort von den Rubens und van Dyck die erste Anregung zu einer mehr malerischen Anschauung erhalten zu haben; dabei malte er — der später nicht selten die Figuren seiner Vordergründe kolossal hielt — sonderbarer Weise Miniaturbildnisse, mit denen er sich seinen Unterhalt und einen gewissen Ruf erwarb. Schon an ihnen, namentlich an dem Portrait von Massena rühmt man die breite Behandlung, die Wärme der Farbe und die feine Abstufung der Töne neben der tüchtigen Charakteristik. Endlich nach ein paar kümmerlich hingebrachten Jahren ward es ihm besser: in Genua (1796) von der liebenswürdigen Josephine freundlich aufgenommen, folgte er ihr nach Mailand und erwarb sich dort rasch die Gunst des jugendlichen, durch seine Siege schon gefeierten Bonaparte. Schon war die Phantasie des jungen Malers von den ersten Schlachten erfüllt, die dieser geliefert hatte, und so stellte er ihn, als er sein Bildniß zu malen bekam, in dem Augenblicke dar, da er die Fahne in der Hand auf der Brücke von Arcole den Truppen voranstürmt*). Die Auffassung entsprach den geheimen Absichten des jungen Helden, der schon das Zeug zu einem Welteroberer in sich fühlte; er verschaffte dem Künstler eine Stelle, die ihn in seine Umgebung brachte und so war dessen Laufbahn zugleich entschieden und gesichert. In Paris erregte das Bild Aufsehen, wenn auch seiner Neuheit wegen nicht ungetheilten Beifall. Man war die kühne Naturwahrheit der Bewegung, den warmen Ton und den leichten, breiten Pinselstrich von der bisherigen antikisirenden Malerei nicht gewohnt, aber man fühlte wol den Zug ächter Begeisterung und den Ausdruck des von feurigem Muth gehobenen Lebens, die der Maler in sein Werk gebracht hatte; dabei waren die feingeschnittenen entschlossenen Züge des Generals in der energischen Erregung des Augenblicks wol getroffen. Ein klassisches Motiv, das Gros bald darauf, etwa 1798, auf Bestellung behandelte, die in's Meer sich eben hinabstürzende Sappho (in Mondbeleuchtung), zeigte schon damals, daß er für derartige Darstellungen nicht geschaffen war. Die seltsame, dem Auge unangenehme Bewegung, da eben die Gestalt mit an die Brust gedrückter Leyer sich von der Kante des Felsens zum Falle neigt, zudem die eckigen Linien, der gezwungene Ausdruck der Verzweiflung, die robusten unweiblichen Formen: das Alles bekundet die mißlungene Anstrengung des Talentes zu einer ihm fremden und unnatürlichen Aufgabe.

*) Gestochen von Longhi.



Napoleon bei den Pestkranken zu Jaffa. Von **Gros.** (Hauptgruppe.)

Inzwischen war es dem Maler zu Gute gekommen, daß er dem General auf seinem Feldzuge folgend das Getümmel des Kriegslebens aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte. Nach Paris zurückgekehrt trug er in einem Preisausschreiben der Regierung auf den besten Entwurf der **Schlacht von Nazareth** (in der der General Junot mit 500 Mann den Angriff von 6000 Türken zurückgeschlagen hatte) mit seiner Skizze (jetzt im Museum von Nantes) den Sieg davon; die Ausführung derselben, die im größten Maßstabe beschlossen war, soll Napoleon verhindert haben, der andere Siege als die seinigen ungern verherrlicht sah. In der Skizze aber hatte sich das Talent des Malers schon in seiner vollen Reife entfaltet: der wilde Zusammenstoß der Massen, die Wuth des Handgemenges, die Verschlingung der Gruppen, der Gegensatz der Racen, das Alles ist lebendig und wirksam wiedergegeben und in der ganzen Composition die stürmische Bewegung, der brausende Zug des Kampfes. Entschieden ist hier ein neues Wesen zu der Weise der Schule hinzugetreten. Noch ist die plastische Auffassung des Körpers, die Bestimmtheit der Form beibehalten, aber in ihrer Realität der Natur abgelauscht — (bezeichnend ist, daß Gros in der neuen Malerei der Erste war, der sich wieder auf die Pferde verstand) — und Bewegung und Gruppirung nicht mehr nach konventionellen Gesetzen abgewogen, sondern aus dem Drang einer treibenden Phantasie und unmittelbarer Anschauung vielmehr hingeworfen; ähnlich ist auch die Farbe tiefer, saftiger und von dem leblosen Grau befreit, das den Bildern der Schule das Ansehen von dünn bemaltem Stein gibt. So durchschlagend wirkte diese neue, mehr naturalistische Weise auf die jungen Talente, daß **Géricault**, der Begründer des Realismus in der französischen Malerei, um eine erkleckliche Summe das Recht erkaufte, das Bild eine Zeitlang für sein Studium zur Verfügung zu haben. Die Mängel freilich, welche der Kunst des Kaiserreichs überhaupt anhaften, andererseits Gros eigenthümlich sind und die wir später zusammenfassen wollen, treten auch hier schon an den Tag.

Bonaparte mußte den Maler für die Abbestellung entschädigen und gab ihm daher den Auftrag, auf der Hälfte der Leinwand, die für den Kampf von Nazareth bestimmt gewesen, seinen **Besuch bei den Pestkranken zu Jaffa** zu schildern (1804, jetzt im Louvre, s. die Hauptgruppe auf der Abb.)*). Schon hatte sich auf den Helden, in dem sich alle Größe und

*) Gestochen von Laugier; in kleinerem Maßstab von Queverdot und Pigeot.

Kraft der Zeit zusammenzufassen schien, das ganze öffentliche Interesse der Nation gesammelt; kaum ein günstigeres Motiv konnte es daher für den Künstler geben als der gewaltige Mann in einer ächt menschlichen Situation, ruhig und tröstend, mit der Theilnahme eines unerschrockenen Gemüths an dem verderblichen Orte des Todes verweilend, in dem doppelten Contrast der Jugend-Frische und Kraft mit dem Siechthum und des siegreichen Franzosen mit dem unterworfenen Orient. Auch heute noch ist das Bild durch die lebendige Anordnung, die malerische Lichtwirkung, die Mannigfaltigkeit der Gruppen und durch die Wahrheit, mit der der Vorgang ausdrucksvoll wiedergegeben ist, von Wirkung; dazu in der Zeichnung und Bewegung der Körper, in der breiten Form- und Farbengebung, der Charakteristik der Köpfe und Racen eine tüchtige Arbeit. Freilich ging Gros in seinem Eifer, die Wirklichkeit ganz in die Kunst hereinzunehmen, über die Grenze der letzteren hinaus. Der Anblick eines solchen in voller realer Bestimmtheit dargestellten körperlichen Leidens ist selbst dann kaum erträglich, wenn das Hauptinteresse des Bildes auf den edleren Gestalten ruht; hier ist gar mit den nackten Körpern der Pestkranken der ganze Vordergrund angefüllt, und wenn dieser auch im Schatten gehalten dem Auge weniger sich aufdrängt, so fällt doch auf die Gruppe neben Napoleon und ihre leichenähnlichen Körper das volle Licht. Was dagegen der modernen Kunst hier zum ersten Male zu Statten kam, das war das Hereintreten des malerischen Orients in den Kreis der neuen Geschichte, und Gros verstand es wol, davon Gebrauch zu machen: ein warmer südlicher Himmel blickt durch die Hallen und der schöne Wurf der morgenländischen Trachten giebt dem Gemälde einen weiteren Reiz. Eine noch größere Rolle spielte der Orient im nächsten Bilde: der S c h l a c h t v o n A b u k i r (1806, im Museum von Versailles). Hier nahm Gros den entscheidenden, die Türken in's Meer drängenden Reiterangriff unter der Anführung Murats zum Vorwurf, um die stürmische Bewegtheit des Kampfes zu schildern, aber in dem Augenblick, wo der Sieg sich schon entscheidet: vergebens sucht der verwundete Befehlshaber der Türken seine Truppen in der Flucht aufzuhalten, und Murat, siegreich, mit stolzer ruhiger Kraft den Lauf seines Pferdes hemmend, empfängt mitten im Getümmel das Schwert, das ihm der Sohn des Anführers überreicht. Möglich, daß Gros die Konstantinsschlacht Raphael's als Muster vorgeschwebt hatte; wie dieser wußte er die Seele des Vorganges in dem Zusammentreffen der Feldherren — die freilich nicht wie bei Raphael die Hauptvertreter zweier aufeinanderstoßenden

Welten sind — zum Ausdruck zu bringen, während er andererseits in der malerischen Vermischung der nackten Körper und der nationalen Trachten, in dem Ungestüm der Angreifenden, in der wilden Flucht der Geschlagenen die äußere Erscheinung des Kampfes gab. Dagegen fehlt es an der Anordnung: die Gruppen sind nicht auseinander gehalten und verschlingen sich so zu einem verworrenen Knäul, statt sich zu einem anschaulichen Ganzen zu verbinden. Im Jahre 1808 endlich folgte das Schlachtfeld von Eylau *). Bei der Unentschiedenheit des Sieges war hier der dankbarere Moment nach der blutigen Schlacht dargestellt, in welchem der Kaiser, der selber diesmal die Schrecken des Krieges beklagt haben soll, auf dem Kampfplatze die Verwundeten pflegen läßt und den Dank der feindlichen Soldaten empfängt. Also wieder der Held groß und gefaßt in einer ächt menschlichen Stimmung, aber diesmal mit schmerzlich bewegtem Ausdruck und den Blick nach oben gewendet; vorn die Verwundeten in kolossalen Verhältnissen, halb schon begraben unter der weißen Decke, im Mittelgrunde der Kaiser und die Generäle in prächtiger Winterkleidung, zudem herausgehoben durch das voll auf sie fallende Licht, vor und neben ihnen in scharfer nationaler Bestimmtheit, jeder Einzelne von eigenthümlichem Charakter, die russischen Soldaten sich aufrichtend, knieend und dankend. Das Ganze auf dem Schneeboden und in dem grauen unheimlichen Ton des Winters zugleich ein Bild der Verwüstung und der Greuel des Krieges **).

So durchgreifend war der Erfolg dieser Gemälde, so entschieden selbst die Bewunderung der Künstler, daß diese nach allgemeinem Uebereinkommen über dem Bild von Jaffa eine Palme aufhingen, um Gros vor Allen den Preis zuzuerkennen, und ihn Girodet bei dem zu seinen Ehren veranstalteten Feste in Alexandrinern verherrlichte. Es ging Allen ein Gefühl auf, wie wenn nun erst mit dem Herzschlag der Gegenwart, mit der Begeisterung für den Helden und die großen Geschicke des Landes in die Kunst das rechte Leben gekommen sei; was Großes das Zeitalter bewegte, erhielt nun in ihr seinen unverhüllten und, wie die Zeitgenossen meinten, vollendeten Ausdruck. In dem Augenblick, da Frankreich die Welt beherrschte, schien auch die Malerei der neueren Zeit eine Höhe erreicht zu haben, die sie den größten Epochen gleichstellte: die ideale Kunst, welche — so war man überzeugt — in David und seinem engeren Schülerkreis eine neue klassische Blüthe getrieben, fand nun ihre Ergänzung durch die Kunstweise

*) Gestochen von Ballot; auch von Dortman.

**) Gestochen von Ballot.

von Gros, welche mit der Formenschönheit die Bewegtheit und die farbenglühende Erscheinung der Wirklichkeit verband. Von nichts Geringerem sprach die zeitgenössische Kritik als von einem Wiederaufleben der Veronese und Rubens in dem Maler des Kaiserreichs. In der That war dies seine Bedeutung, daß er das volle warme Farbenlicht der Außenwelt in die bis dahin dem Sonnenstrahl versperrte Kunst einließ und zugleich in seinen belebenden Schein die große Geschichte des Tages rückte; wie er andererseits an die Stelle klassischer Schemen die mächtige Erscheinung wirklicher Naturen setzte und aus der Berührung des Landes mit fremden Nationen neue malerische Motive schöpfte. Aber mit mancherlei Mängeln war diese Kunst behaftet, indem sie einerseits doch in der klassischen Formenregel stecken blieb und — vielleicht eben deßwegen — andererseits in der Darstellung des Natürlichen und in ihrem realistischen Zuge über das Ziel hinaushieb. Unter diesem zwiespältigen Wesen litten zunächst Form und Zeichnung, die zwischen der plastischen Art Davids und naturalistischer Auffassung eine schwankende Mitte halten und daher bald in konventionelle Härte zurückfallen, bald zu sehr in's Massige oder Muskulöse gehen. Weiter versteht sich Gros wol auf die Charakteristik wirklicher Natur, auf die Verschiedenheit der Racen, die er bis in die Bewegung durchzuführen und selbst in den nackten Körpern, die auch er anzubringen nicht leicht versäumt, auszuprägen sucht: aber seine Geberden haben häufig noch das Gespreizte und Uebertriebene der Schule und andererseits läßt er sich in der Schilderung der Realität zum Häßlichen und Absonderlichen fortreißen (wie bei den Pestkranken von Jaffa und manchen Verwundeten bei Abukir). So hat auch sein Kolorit, das sowol in der saftigen Fülle der Farbe als in der dem Motiv angepaßten Stimmung des Tones über die David'sche Weise hinausgeht und ein neues, ächt malerisches Element hinzubringt, doch wieder eine gewisse Schwere und Trübheit, die den Maler noch in den Schranken seiner Zeit befangen zeigen. Endlich giebt Gros, ebenso durch die ungestüme Natur seines Talentes als durch den Zug seiner Richtung getrieben, einen Vorzug auf, den die ideale Kunstweise seines Meisters immer anstrebte: das Ebenmaß der Anordnung und den Rhythmus der Linien. Und so stehen, Alles zusammengenommen, in seinen Werken die überkommene klassische Anschauung und die neue lebendige Auffassung der Wirklichkeit sich mannigfach entgegen, bald sich kreuzend und vermischend, bald miteinander streitend, ohne in's Gleichgewicht zu kommen. Doch tritt in jenen seinen besseren Werken dieser Konflikt hinter der energischen Ge-

sammtwirkung zurück, die Gros dadurch erreichte, daß er den Vorgang anschaulich zu schildern, ihn in den Hauptgestalten hervorzuheben und mit ihm Leben und Bewegung der einzelnen Figuren in Einklang zu bringen wußte. Es kam ihm zu Statten, daß eine mächtige Persönlichkeit in entscheidenden Schlägen das Schicksal der Welt bestimmte und die Seele dieser Kämpfe in seiner heldenmäßigen Führerschaft zur Anschauung brachte. Die Mängel freilich, die dem modernen Schlachtenbilde überhaupt anhängen und darauf beruhen, daß sich die welthistorische Bedeutung der neuen Kriege im einzelnen Kampfe doch nicht fassen läßt und daher der Maler auf Episoden angewiesen ist, sind auch hier nicht ausgeblieben, wenn sie auch bei der Feldherrnnatur des Kaisers und der Ausschlag gebenden Wucht seiner Schlachten noch weniger hervortreten. Wir werden später bei Horace Vernet sehen, wie das moderne Schlachtenbild auch bei monumentalem Maßstab im Grunde mehr genreartig, als ächt historisch ist.

Indessen, so günstig die neue Wendung der Dinge dem Aufschwung der Malerei zu sein schien, bald zeigte sich auch zu ihrem Schaden die Schattenseite des neuen Heldenthums und seiner Macht. Von der Militairherrschaft, in welche die Revolution müde ihrer selbst ausgelaufen war, mit Ruhm überschüttet, folgte eine Zeitlang die Nation den Triumphen derselben mit Begeisterung und so erhielt der Nimbus, der den Kaiser und seine Soldaten umfloß, einen volksthümlichen Schein, der sich natürlich in der Kunst glänzend wiederspiegelte. Aber bald ging dem Volk das Bewußtsein auf, daß es nur ein Werkzeug in der Hand des unbeschränkten Herrn war, und damit die allgemeine Theilnahme an seinen Thaten zu Ende. Die Armee wurde zur Soldateska, die der Nation so gut wie fremd gegenüberstand, die Umgebung des Kaisers zum prunkenden Hofstaat, der ihn immer mehr von seinem Volke absonderte. Mit banger Sorge vor der Zukunft und dem drückenden Gefühl einer ungewissen Gegenwart brachte man den neuen Siegen nur noch einen officiellen Jubel dar und so fehlte bald der Kunst jener fruchtbare Boden der volksthümlichen Begeisterung. Auch spielte bald die kriegerische That nicht mehr auf dem großen Hintergrunde eines Kampfes von Völkern, sondern nur auf der leichten Folie eines eigensinnigen Einzelwillens; was dagegen Napoleon wirklich Großes leistete, die Zertrümmerung ausgelebter Reiche und Staatsordnungen, das ließ sich von dem Künstler nicht fassen. Andererseits hatte der Kaiser selber, in dessen Händen nun das ganze Geschick des Landes lag, keinen Sinn für die selbständige und ideale Bedeutung der Kunst; wie er alle Kräfte der Nation

zur Ausführung seiner Pläne zusammenfaßte, so war ihm jene wie schon bemerkt vor Allem nur Mittel, den Glanz seiner Thaten zu erhöhen. Ihm war die Hauptsache der Stoff, den seine geniale Kraft der Kunst gab, und diese sollte nur in pomphafter, würdevoller Erscheinung die ruhmvolle Wirklichkeit noch einmal verewigen. Große Monumentalbauten, die er errichten ließ, hatten ebenfalls nur den Zweck, Erinnerungszeichen seiner Siege zu sein; dazu erschien ihm allerdings die ernste Würde der Antike der passende Styl, aber in's Kolossale vergrößert, und das Parthenon mußte das Muster hergeben für einen Tempel des Ruhmes, der wol allerlei Trophäen aufnehmen sollte, in Wahrheit aber ohne Inhalt war. Und so war, wie die Poesie unter ihm am Boden lag, auch für die bildende Kunst unter seiner Regierung trotz aller Bestellungen und Preisausschreiben kein Aufkommen: wo sich alle Macht und Kraft des Landes nach außen werfen muß, da fehlt den Künsten das Mark der inneren gesunden Entwickelung und vergebens suchen sie durch die Menge zu ersetzen, was ihnen an innerem Gehalt und daher am ächten Schein des Lebens abgeht. Wir werden gleich sehen, wie während der Napoleonischen Zeit die Malerei im Ganzen zwar historische und „klassische“ Bilder dutzendweise lieferte, aber wirkliche Kunstwerke keine hervorbrachte.

Auch Gros unterlag dem Einfluß dieser Verhältnisse. Seine gute Zeit, in der gleichsam seine Malerei mit den Siegen des noch jugendlichen und von der Nation gefeierten Bonaparte gleichen Schritt gegangen, war vorüber. Nun verwandelte sich seine Begeisterung für die Thaten des Feldherrn in das hohle Pathos der Schmeichelei für den Kaiser. Schon in den Bildern von 1810 hat ihn sein guter Genius verlassen; er trifft nicht mehr den malerischen Moment und kann daher den Inhalt nur andeuten, statt ihn in die Form aufzunehmen. In seiner „Einnahme von Madrid“ (Museum von Versailles) — Abgesandte der Stadt sind gekommen, die Milde des Siegers anzuflehen — steht Napoleon gleichgültigen Ausdrucks und mit nichtssagender Geberde den mannigfach bewegten Spaniern gegenüber, die noch gut charakterisirt sind, aber ihre südländische Natur in einer hastigen Gespreiztheit an den Tag legen. Napoleon vor den Pyramiden (ebenfalls in Versailles;) — „Soldaten, von der Höhe dieser Monumente betrachten Euch vierzig Jahrhunderte!“ — auf feurig anspringendem Roß in die Ferne zeigend ist nicht viel mehr als ein Theaterheld, der mit Gestikulationen seine Rede

begleitet*); umsonst hat Gros versucht, das Nachher mit dem Vorher verbindend, durch einige im Vordergrunde zusammengemetzelte nackte Orientalen dem für die Kunst undankbaren Moment einen malerischen Reiz zu geben. In beiden Bildern sind die Nebenfiguren und die Pferde das Beste, in den Pyramiden auch der warme Duft und Schimmer des Südens gut wiedergegeben; wo sich Gros, vom Gewicht des Stoffes nicht abgezogen, seinem Talent unbeirrt überließ, da merkt man immer noch die künstlerische Hand und Phantasie. Auch in einigen Skizzen zu Schlachtenbildern aus dieser Zeit ist stellenweise noch der alte Wurf. Dagegen zeigt sich, wie in seinen historischen Gemälden, so auch in den Bildnissen die emphatische, prunkende, übertreibende Weise dieser zweiten Periode, während in den früheren Portraits, z. B. in dem des Generals Lassalle (1808) wol das Kriegerische und Unternehmende keck und lebendig, aber noch mit Maß ausgedrückt ist. In der „Zusammenkunft Napoleons mit dem Kaiser von Oesterreich nach der Schlacht von Austerlitz" (gemalt 1812) liegt die Seele des Vorganges vollends ganz außerhalb der Erscheinung: das figurenarme Bild, eine jener Tafeln, die nur Illustrationen zu Zeitungsberichten abgeben können, ist ohne alle Wirkung. Gegenüber diesen offiziellen Schaustücken der Zeitgeschichte war es für Gros eine dankbarere Aufgabe „Franz I. und Karl V. die Gräber von St. Denis besuchend" (gemalt 1812, jetzt im Louvre)**) zu schildern. In der That das erfreulichste Bild des Künstlers aus der späteren Zeit. Wenn auch das äußerlich Malerische der Renaissancezeit, der Reichthum und Glanz der Erscheinung an dem Stoffe, dem die Bedeutung eines innerlichen Lebens eigentlich fehlt, die Hautsache ist, so hat doch Gros die entgegengesetzten Charaktere der beiden Könige wol zu treffen und auch die Nebenfiguren zu individualisiren verstanden; zudem ist die Anordnung klarer und abgerundeter als sonst bei ihm, und das Kolorit, dem hier ein weiter Spielraum gegeben war, in dem Spiel des Lichts auf den reichen Farben der Kostüme und in der Harmonie des heller als gewöhnlich gehaltenen Gesammttones wirksam und lebendig (Gros selber soll deßhalb das Bild sein „bouquet" genannt haben). Man sieht, wie von allen Seiten aus der Schule David's die Anfänge der späteren romantischen und historischen Kunst hervorbrechen, wenn auch noch um diese

*) Das Bild ist durch die Vergrößerung, die später Debay, ein Schüler von Gros, mit ihm vornahm, vollends entstellt und häufte so im Salon von 1836, da der berühmte Meister eben gestorben war, auf sein Andenken Tadel und Spott.

**) Gestochen von Forster.

ersten Versuche die klassische Weise ihre festen Bande schlingt. Daher hat auch bei Gros die Schilderung der der Natur abgelauschten zufälligen Gestalt und Bewegung noch etwas Ungelenkes, Unfertiges und geht andererseits noch in den engen Spuren der überkommenen Formenstrenge.

Seine Kunst, schon in der zweiten Hälfte des Kaiserreichs von ihrem Gipfel herabgestiegen, ging unter der Restauration vollends bergab. Auch deren Personen und Geschicke sollte er verherrlichen; aber an diesen Stoffen ging sein Talent, ohnedem schon in sich selber nachlassend und verbraucht, ebenso zu Grunde wie das Gérard's. Ruhm und Siege gab es hier nicht darzustellen, sondern nur das rührende Unglück und Leiden eines alten, wiederholten Wechselfällen ausgesetzten königlichen Hauses: „die Abreise Ludwigs XVIII. aus den Tuilerien“ (gemalt 1817, jetzt in Versailles) und „die Einschiffung der Herzogin von Angoulême zu Bordeaux“ (gemalt 1819). Im Fackellichte zieht der unbeholfene Wanst muthlos und trübselig ab, während die Hofleute bis auf die Bedienten hinab tiefe Trauer mit gezierter Manier an den Tag legen; umsonst hat Gros der schwerfälligen Darstellung durch eine aparte Beleuchtung aufzuhelfen gesucht. In der Abfahrt der Herzogin — die bekanntlich Napoleon den einzigen Mann in der Familie nannte — drängen sich in pathetischer, stürmischer Eile, wirr aufeinandergehäuft allerlei Volk und Soldaten hinzu, ihre letzten Liebeszeichen zu empfangen; hier meinte Gros, namentlich durch zwei halbnackte Matrosen im Vordergrunde seinem Werke ein künstlerisches Interesse zu geben. Wie tief zeigt sich hier ebenso in den Motiven wie in der Darstellung der Fall von der mächtigen Größe des neuen Helden zu der kleinen Misère des ausgelebten und flüchtigen legitimen Königthums! —

Noch einmal jedoch schien Gros einen Anlauf zu neuem Aufschwung zu nehmen: in dem kolossalen Kuppelgemälde des Pantheon (1824 vollendet), das die Franzosen als eines ihrer Meisterwerke monumentaler Malerei rühmen. Indessen war auch hier schon das schlimm, daß sich die Ausführung aus der Kaiserzeit in die Restauration hinüberzog und dadurch die ursprüngliche Anordnung nothwendig eine andere wurde. Nach der ersten unter Napoleon festgesetzten Anlage (1812) sollte die heilige Genovefa — als die Beschützerin des Landes, der das in eine Kirche wieder umgewandelte Pantheon geweiht war — in der Höhe auf Wolken thronen, von Engeln umgeben; um sie herum in vier verschiedenen Gruppen als die Vertreter der vier französischen Herrschaftsgeschlechter Chlodwig und Clotilde, Karl der Große mit Hildegard, der fromme und heilige Ludwig mit

der Königin Blanche, und endlich der Kaiser mit Marie Louise und dem Könige von Rom: auch diese auf Wolken, in mannigfacher Bewegung nach oben zur Heiligen gewendet und ihr die Früchte ihrer Regierungen gleichsam darbringend. Bei der Genovefa und den drei ersten Gruppen hatte es nach der Restauration so ziemlich sein Verbleiben: aber an die Stelle der kaiserlichen Gruppe trat Ludwig XVIII. im königlichen Hermelinmantel, begleitet von der Herzogin von Angoulême, mit seinem Scepter ein mit dem Ordensband behängtes nacktes Knäblein, den Herzog von Bordeaux beschützend, das Ganze umflogen von allerlei Genien, von denen zwei die neugegebene Charte halten. Zudem sollten nun die vier Paare als die Begründer der großen religiösen Epochen erscheinen, auch Ludwig XVIII. mithin als Urheber einer neuen Aera. Damit war ebensowol in die ursprüngliche Anordnung ein Riß gemacht, wie der Begeisterung des Malers für seine Aufgabe ein Stoß versetzt: der dicke König und die moderne Herzogin in ihrer gespreizten Ekstase verderben von vornherein die Wirkung des Bildes. Freilich, wir wissen nicht, wie sich statt ihrer das kaiserliche Paar ausgenommen hätte. Es ist überhaupt mit der Einmischung der neuesten Geschichte in solche ideale, halb allegorische Darstellungen und mit dem Nebeneinander von modernen Personen, Cherubim und Seraphim eine mißliche Sache; die naive spielende Auffassung der Zopfzeit ist verloren und an die Stelle tritt eine nüchterne Absichtlichkeit, die aus dem flatternden mythischen Gewande blassen Antlitzes und mit hohlen Augen heraussieht. Die Engel, in verschiedenen Stellungen frei und luftig zwischen den Wolken hin- und herschwebend, sind noch die erfreulichsten Figuren; hier konnte der Künstler seiner Phantasie freien Lauf lassen, hier kam ihm zugleich seine Kenntniß des Körpers und des Nackten zu gute. Das Ganze, nicht ohne Geschick ausgeführt, indem die Schwierigkeit der Verkürzungen an der gewölbten Fläche glücklich überwunden ist, aber vom Auge zu weit entfernt, um sich deutlich unterscheiden zu lassen, macht nur durch die Klarheit und Frische der Farbe — die man freilich nicht dem Kolorit von Rubens hätte gleichsetzen sollen — und die flotte Bewegung der nackten Engel einen gewissen Eindruck. Im Grunde waren doch solche ideale Aufgaben des Schlachtenmalers Sache nicht. Noch deutlicher tritt dies in den zwei Deckengemälden in den ägyptischen Sälen des Louvre hervor (1827—31: „der wahre Ruhm stützt sich auf die Tugend"; „der Genius von Frankreich belebt die Künste und beschützt die Menschheit"). Mit solchen allegorischen Motiven, die auf einem ganz mageren

und prosaischen Gedanken beruhend, eigentlich nur durch den Wollaut der Linien und die Reinheit der Formen wirken können — wußte Gros vollends nichts anzufangen: mag auch das alte Talent sich nicht ganz verleugnen, so sind doch die Figuren in ihrer widerwärtigen Hohlheit völlig ausdruckslos und zudem ist in der Ausführung nicht mehr die alte Kraft und Sicherheit des Meisters.

Das Kuppelgemälde des Pantheon war der letzte Triumph, den Gros feierte; zu der allgemeinen Bewunderung gesellten sich die Ehren, welche die Regierung auf ihn häufte (wie Gérard wurde er in den Adelstand erhoben). Aber schon begann mit überflügelnder Jugendkraft eine neue Kunstweise, welche die klassischen Fesseln abgeworfen hatte, dagegen der Natur, allen Leidenschaften des Herzens und damit zugleich den ergreifenden Reizen des malerischen Scheins Thür und Thor öffnete, die alten Meister in den Hintergrund zu schieben und die ganze jüngere Künstlerwelt mit sich fortzureißen. Seit 1815, als David in die Verbannung ging, hatte Gros dessen Atelier übernommen und so nicht bloß durch seine Werke, sondern auch durch seine Schule etwa bis 1820 in der Kunst den ersten Platz behauptet. Als aber mit dem Beginn der zwanziger Jahre die Urheber der romantischen Schule sich gegen die „Tyrannei" der klassischen Weise auflehnten, da hatte auch er diesen Rückschlag bitter zu empfinden. Ihn selber quälte das Bewußtsein, zuerst von der Strenge und der würdevollen Anschauung des von ihm bis an sein Ende verehrten David abgelassen und durch seine Wahl der Stoffe und ihre ungebundene Behandlung den Aufruhr der jungen Talente mit hervorgerufen zu haben. Erschreckt von der neuen Bewegung fühlte er Reue über seine eigenen Werke, für die er doch seine besten Kräfte ausgegeben hatte; von David in mehreren Briefen aufgefordert, zu ächten „historischen Gemälden" und zur klassischen Welt, „den Alexandern, Mutius Scävola und Regulus" zurückzukehren, machte er sich wirklich auf seine alten Tage wieder an mythologische Stoffe, für deren Darstellung doch von vornherein sein Talent ganz und gar nicht geschaffen war. Nun malte er Bacchus und Ariadne, Saul und David: aber wie hätte seine alternde Hand, seine ermattete Phantasie mit diesen Dingen den stürmischen Anlauf der neuen Richtung aufhalten können! Waren seine früheren Bilder auch in den Künstlerkreisen über Alles gepriesen worden, so wurden diese neuen ebenso angefeindet, ja mit Hohn behandelt. So nüchtern und zugleich in's Uebertriebene verzerrt, wie nur bei irgend einem Ausläufer der David'schen Schule, sind hier Ausdruck und Bewegung,

während das Kolorit statt der angestrebten Wärme nur einen unangenehm röthlichen Gesammtton zeigt. Umsonst suchte Gros, von der Kritik auf's Empfindlichste getroffen und von dem Gefühl seiner Schwäche gepeinigt, noch einmal seine Kräfte zusammenzuraffen, um der Welt zu zeigen, daß er noch der Alte und „am Leben“ sei: das Werk dieser Anstrengung, „Herkules, der den Diomedes seinen eigenen Pferden zum Fraße verwirft“ (ausgestellt 1835) war nur ein neues Zeugniß von dem Erlöschen seines Talentes, durch den Widerstreit der akademischen Kälte in Form und Farbe mit dem Gräßlichen des Motivs und dem Ungeheuerlichen der Bewegung geradezu abstoßend. Diese neue Niederlage zu verwinden nicht mehr im Stande und von dem Gefühl aufgerieben, an dem neuen Aufschwung der Kunst keinen Theil mehr und sich überlebt zu haben, gab er sich den Tod.

Wie der tragische Ausdruck erscheint dies Ende für den Ausgang der klassischen Richtung, welche am Anfang des Jahrhunderts den großen Epochen der Malerei für ebenbürtig gegolten und nicht bloß die gesammte Kunst des Zeitalters, sondern auch die Gesittung beherrscht hatte. Worin ihre dauernden Vorzüge bestanden und wiefern sie auch in der späteren Malerei fortwirkte, ist schon früher angedeutet (vergl. S. 55 u. 87); aber als selbständige Kunstweise war sie ausgelebt, dem Stoff, wie der Form nach, und mußte einer neuen Anschauung den Platz räumen. Ist es der modernen Kunst, welche nicht ohne weiteres die Ideale der Zeit verbildlichen kann, überhaupt eigenthümlich, daß sich der Umlauf ihrer verschiedenen Richtungen rasch vollendet: so hatte zudem die klassische Schule den Inhalt des neuen Lebens in ein zwar schöngeformtes, aber der Vergangenheit und einer fremden Phantasie entlehntes Gefäß gezwängt. In dessen engem Verschluß litt es den neuen Geist nicht mehr, als er heranwuchs und seine Kraft fühlte. Er zertrümmerte die plastische Hülle, welche ihn drückte, und ergoß sich ungemessen in die mannigfaltigen Formen, welche ihm einerseits eine näherliegende Zeit bot, der er sich verwandter fühlte, andererseits die ihn umgebende Natur und Wirklichkeit seinem malerischen Auge aufschloß. Schon in Girodet und Gérard haben wir ein allmäliges Fortschreiten, in Gros endlich den deutlichen Uebergang zu dieser neuen Anschauungsweise bemerkt. In ihm tritt zum ersten Male die künstlerische Individualität mit entschiedenem Gepräge hervor, ungeduldig die Fesseln der Schule zum Theil wenigstens abwerfend. Nicht mehr auf die Formenschönheit als solche kommt es ihm an, sondern auf den kräftigen Ausdruck des natürlichen Le-

bens in Gestalt und Bewegung; er weiß der Realität ihre sprechenden Züge abzulauschen, er versteht es, den Reiter wie gewachsen auf sein Roß zu setzen, das er in bestimmter Race eher derb als verfeinert bildet; seine Behandlung ist nicht mehr wie die David's, ein glattes, verschmelzendes Ineinanderarbeiten und Vertreiben der Töne, wodurch die Erscheinung das Ansehen einer gegossenen plastischen Masse erhält, sondern keck und fest trägt er Farbe neben Farbe auf, über die er nur stellenweise Lasuren zieht, und erreicht durch ihre richtige Abstufung die Harmonie des Gesammttons (daher auch der frische, saftige Eindruck seiner Malerei, wo er nicht — wie er das namentlich in späterer Zeit zu thun pflegte — Asphalt anwendete). In allen diesen Eigenschaften geht er der neuen, im eigentlichen Sinne malerischen Richtung vorauf, der er dann doch, von der klassischen Weise und ihrer konventionellen Auffassung noch festgehalten, sich selbst widersetzte, die aber eben deßhalb schonungslos über ihn wegging. —

Beide, David und Gros, beherrschten während der zweiten Hälfte des Kaiserreichs die damalige Kunst mit fast gleichem Ansehen: hatte aber der Eine schon mit seinen Sabinerinnen die Blütezeit hinter sich, der Andere bald nach der Gunst den hemmenden Einfluß der Zeitverhältnisse erfahren, so ging es sofort mit denen, die ihren Spuren folgten, noch schlimmer. Die Ausstellungen von 1804 — 1812 zeigen regelmäßig die doppelte Richtung, welche die David'sche Schule genommen hatte. Einerseits die Darstellungen aus der antiken Geschichte und Mythologie bald in der ernsten pathetischen Art des Meisters, bald in der leichteren, mehr anmuthigen Manier, welche nach den lockeren Sitten des Direktoriums und nach dem Vorgang Gérard's aufgekommen; andererseits eine Masse von Bildern, welche die Thaten des Heeres und das öffentliche Leben des Kaisers in allen möglichen, auch ganz unbedeutenden Situationen behandelten: in Verhandlungen, Paradescenen und Schlachten, vor und nach dem Kampfe, in den Momenten der That und der Ruhe, bald in der feierlichen Rolle des weltbeherrschenden Helden, bald in der volksthümlichen Weise des angebeteten Heerführers. Mit ganz wenigen Ausnahmen bewegten sich die Künstler, auch die Schüler Regnault's und Vincent's, nur auf diesen beiden Gebieten, die meisten auf beiden zugleich; in beiden

schlossen sie sich mehr oder minder eng an David und Gros als ihre Vorbilder an. Begreiflich, daß in diesen Talenten zweiten Ranges und unter den der Kunst ungünstigen Bedingungen des späteren Kaiserreichs, deren oben gedacht ist, die ganze Schule ihrem Verfall immer rascher entgegenging, die Malerei immer mehr herunterkam. Damals waren nach Paris die edelsten Kunstschätze der ganzen Welt zusammengetragen: aber so verrannt waren die Künstler in die von David überkommene Manier, andrerseits in den Prunk, die Uniformen und die gespreizte Würde der kaiserlichen Geschichte, daß sich von einem Einfluß jener unvergänglichen Muster auf ihre Anschauung und Ausübung auch nicht das Geringste verspüren läßt. Sie selber fast vergessen, ihre Werke (viele auf den Speichern des Louvre) größtentheils verschollen; nur Weniges ist noch im Museum des Louvre und in der Galerie von Versailles vorhanden. Eine Kunst, die einerseits zur bloßen akademischen Formel, andererseits zu einer armseligen Illustration der Tageschronik in monumentalem Maßstabe geworden war.

Was zunächst die antikisirende Richtung anlangt, so beschränkte sie sich auf eine Zusammenstellung von Motiven aus der Plastik des Alterthums, eine abstrakte Schönheit der Linie und auf die todte Ausführung eines konventionellen Formenschema's. Dabei meinte sie Empfindung und Handlung um so entschiedener ausgedrückt zu haben, je ausfahrender und übertriebener sie die Bewegungen und Geberden bildete. Das Interesse, das die Revolution am Alterthum genommen, der Inhalt, den sie in dasselbe gelegt, war zerstoben; so war diesen Stoffen der Geist ausgetrieben und nichts zurückgeblieben als die todte, erstarrte, mumienhafte Hülle, welcher wie einer abgezogenen Haut die Künstler ohne Phantasie und ohne Seele nach fertigen Regeln bald diese, bald jene Form gaben. Einer der talentvollsten noch von diesen Schülern Davids, François-Xavier Fabre (1766—1837), der am Beginn seiner vielversprechenden Laufbahn den Girodet und Gérard gleichgestellt worden, producirte, meistens in Italien sich aufhaltend, wenig, und erfüllte nicht, was man von ihm erwartet hatte; zwar stellte er noch 1808 ein Urtheil des Paris aus, doch konnte er sich — vielleicht im Gefühl, daß es mit diesen Dingen aus sei — zu großen „klassischen" Gemälden nicht mehr entschließen und hielt sich dafür an das Bildniß und die Landschaft. Ihrerseits sind die Darstellungen aus der Kaisergeschichte meistens schwache und bedeutungslose Nachahmungen der halb klassischen, halb realistischen Weise von Gros, nur gebundener noch

an die von David überkommene Form und sein anspruchsvolles Pathos: daher von derselben leeren Ueberschwänglichkeit des Ausdrucks, von der gleichen leblosen Erscheinung, wie die Bilder der ersteren Gattung. Und was allenfalls diese Werke durch die Gegenwärtigkeit der Motive gewonnen, das verloren sie andererseits wieder durch die schwerfällige Steifheit der neuen Kulturformen und Kostüme und die den eigentlichen Vorgang nicht selten vergrabende Fülle des militärischen Beiwerks. Die Verfertiger dieser Machwerke, zumeist in beiden Gattungen zugleich geschäftig, gingen Alle Einer hinter dem Andern denselben einförmigen Weg; in David's Atelier oder doch nach seinem Muster angelernt, gewannen sie sich die akademischen Preise, kamen dann als Pensionaire nach Rom, trieben dort ihre Kunst nach dem mitgebrachten Recept weiter und hatten von da an die Anwartschaft auf öffentliche Bestellungen. Deren Namen sich wenigstens eine Zeitlang erhalten haben, sind etwa folgende: Louis Ducis (1773 bis 1847), Charles-Paul Landon (1760 bis 1826); beide namentlich in der Darstellung sinnlich-gefälliger Motive aus der Mythologie thätig; der letztere mehr bekannt durch seine Ausgaben von kunstgeschichtlichen Werken und Ausstellungsberichten mit Umrißzeichnungen); Philippe Auguste Hennequin (1763—1833), Claude Gautherot (1765—1825), Charles Thévenin (1760—1838), Jean-Baptiste Debret (1768—1845), René-Théodor Berthon (geb. 1777), François-Henri Mulard, François Colson (geb. 1785), Charles Meynier (1768—1832). Einige von diesen arbeiteten noch unter der Restauration fort, indem sie sich mehr oder minder, so gut wie Jedem möglich, in die neuen Ideen und Anschauungen zu schicken oder neben ihnen zu behaupten suchten; wie wir denn auch noch während jener Zeit nicht wenige Nachläufer der klassischen Richtung antreffen werden, die während des Kaiserreichs ihre Bildung empfangen haben, aber in die veränderten Verhältnisse sich zu finden wissen und daher unter den Bourbonen die officiellen Maler der Kirchen und Schlösser, der allegorischen Plafonds im Louvre und öffentlichen Gebäuden werden. Sie machen mit jenen Ueberresten der kaiserlichen Kunst eine große Klasse aus, die im Princip an der idealen Formenwelt festhält, ohne ihr ein neues Leben einhauchen zu können und von der neuen Behandlungsweise äußerlich nur so viel aufnimmt, als sich mit ihrer Schule verträgt: akademische Größen, die den jungen anstürmenden Talenten gegenüber die stehengebliebene und an alte Regeln angeklammerte, aber zu äußeren Ehren gekommene Mittelmäßigkeit bezeichnen.

3.

Der klassische Formalismus in Guérin und sein malerischer Gegensatz in Prud'hon. — Das Sittenbild.

Während durch jene zweifelhaften Talente die klassische Kunstweise unter dem Kaiserreiche immer mehr herabkam, andererseits aber mit Girodet, Gérard und Gros in die David'sche Schule neue belebende Elemente eindrangen: brachte neben ihnen ein Maler aus der Schule Regnault's, Pierre Guérin (1774—1833), die antikisirende Richtung noch einmal zu Ansehen und Geltung. Allein gerade dieser neue Triumph derselben sollte ihr Joch vollends unerträglich machen.

Guérin war zur Malerei wie zu einem Geschäft gekommen: durch äußere Umstände und ohne inneren Beruf. Doch sagte seinem ernsten und nachdenklichen Wesen jene Auffassung zu, welche in den antiken Stoffen und Formen das aufgeregte Pathos der Revolutionszeit oder eine eindringliche Empfindung mit dramatischer Bewegtheit zum Ausdruck brachte; er hatte Sinn für das Wirksame einer stark ausgesprochenen Leidenschaft, die doch zugleich durch die Gemessenheit antiker Form und Handlung in den Grenzen großartiger Würde beschlossen blieb, dazu ein unablässiges Streben, seine Sache so gut als möglich zu machen. Was ihm indessen gleich am Beginn seiner Laufbahn einen großen Erfolg verschaffte, war nicht blos sein Geschick, durch einen wol berechneten Effekt und eine aufregende Situation den Beschauer zu packen, sondern mehr noch die Wahl eines Stoffes, der auf die Zeitverhältnisse anspielend in die allgemeine Stimmung einschlug. Er stellte nämlich 1799 einen Marcus Sextus*) aus (keine historische, sondern eine fingirte Person), wie er, durch das Aechtungsgesetz Sulla's vertrieben und nun aus der Verbannung zurückgekehrt, in verschlossener Verzweiflung, unbeweglich bei dem Leichnam seiner Gattin sitzt, ihre Hand in den seinigen haltend, während die Tochter, in Thränen aufgelöst, zu seinen Füßen niedergesunken ist (im Louvre). Man sah in dem Bilde sofort das Schicksal der damals zurückgekehrten Emigrirten versinnlicht, denen im Jubel über das Ende der Schreckensherrschaft das allgemeine Mitleid entgegenkam und der Umschlag der öffentlichen Gesinnung eine bessere Zukunft versprach. Guérins Sextus zwar war zuerst ein zu

*) Gestochen von Blot

seiner Familie zurückgekehrter Belisar gewesen (wir erinnern uns, daß dieses Opfer fürstlichen Undanks ein damals beliebter Stoff war) und erst auf den Rath eines Freundes hatte er diesem die Augen geöffnet und die neue Bezeichnung gegeben. Aber durch eine einfache und zugleich ungewöhnliche Anordnung, sowie durch eine sich einprägende Stärke des Ausdrucks hatte er doch die Wirkung des Gegenstandes zu heben gewußt: der an das Lager vor dem Leichnam angelehnte Sextus bildet mit demselben geradezu ein Kreuz und nur die an sein Bein angeschmiegte Tochter bricht etwas den starren, gewaltsamen Gegensatz der Linien. Kaum war seit den Horatiern Davids ein Werk der neuen Richtung mit solcher Begeisterung aufgenommen worden; der Künstler, sogar in den Theatern mit Jubel empfangen, wurde der gefeierte Held des Tages und fast zum Nebenbuhler Davids. Zudem rühmte man — und zwar weit über Gebühr, da Guérin, ein Schüler Regnaults, sein Leben lang in der Form und Modellirung ziemlich schwach blieb — die anatomische Korrektheit der Zeichnung, die Reinheit des Stils und die Präcision der Ausführung. An der Glätte und Kälte der Behandlung, die hier auf die Spitze getrieben war und den Figuren das Ansehen von bemaltem Gyps giebt, stieß man sich nicht, da man sie von David und seiner Schule gewohnt war.

Der rasch erworbene Ruhm lastete auf dem Künstler, dem der frische Muth des eingeborenen Talentes fehlte; aber er besaß eine tüchtige Bildung, in seinem Fach eine ziemliche Uebung und die Einsicht, daß er sich durch die Anstrengung aller Kräfte, das Zusammenhalten aller Mittel und durch die Ersinnung neuer überraschender Effekte auf der einmal erstiegenen Höhe behaupten müsse. Das gelang ihm auch: sein „Hippolyt, von Phädra vor Theseus angeklagt" (1802, im Louvre)*) fand den gleichen Beifall wie sein Sextus. Auch hier wenige Figuren in einer einfachen, aber auffallenden, kontrastirenden Anordnung, mit gehaltenen und doch scharf ausgeprägten Geberden, im Ausdruck heftig und leidenschaftlich, aber doch wie im Bewußtsein ihrer klassischen Würde sich wieder bezwingend. Guérin hatte mit dem Bilde recht eigentlich das Ziel getroffen, das der damaligen Kunst vorschwebte und der Stimmung des Publikums entsprach: er hatte eine gewählte klassische Form mit dem Pathos des Bühnenspiels geradezu vereinigt und so für den Franzosen jener Zeit den Nagel auf den Kopf getroffen. Nicht nur war die Situation genau der Tragödie Ra-

*) Gestochen von Desnoyers; von Pigeot.

cine's entnommen, sondern die Komposition selber der Aufführung des Théâtre français, Gestalt und Bewegung der Phädra der damals berühmten Schauspielerin Duchesnois abgesehen*); nur wußte er die eine und andere Figur der Art zu wenden, daß sie zugleich an antike Statuen erinnerte, und daher das Antike mit dem Modernen für den Geschmack jener Tage trefflich zu vereinigen. Ganz der gleiche Fall war es mit seiner Andromache, welche von Pyrrhus das Leben des Astyanax erfleht, während Orestes im Namen der Griechen seinen Tod fordert (1808, im Louvre)**); das Bild ist gleichfalls nach der Tragödie Racines — diesmal der Orestes in einer Geberde, die nur durch die Rede verständlich wird, nach Talma — faßt aber zwei verschiedene Scenen in eine zusammen. Es hatte indessen unter den veränderten Zeitverhältnissen nicht den gleichen Erfolg, wie die früheren; auch war hier doch die leidenschaftliche Bewegung allzu sehr in's Gespreizte getrieben und ihr Kontrast mit der symmetrischen Ruhe der Komposition allzu künstlich und gesucht. Was den eigentlichen Werth dieser Bilder anlangt, so ist er genugsam bezeichnet durch jene seltsame Verbindung von antikem Skulpturstyl mit dem Ausdruck und Geberdenwesen der französischen Bühnen.

Guérin aber mußte nun auf neue Mittel sinnen, um sich in der Gunst des Publikums zu erhalten. In seinem nächsten großen Werke ging er auf die Alten selber zurück und zog zugleich alle die Reize herbei, die er bisher verschmäht hatte: sinnliche Anmuth und Schönheit, malerische Umgebung, die Mannigfaltigkeit reicher Stoffe und eines kostbaren Beiwerks, wogegen er die Bewegtheit eines dramatischen Pathos aufgab. Er schilderte nach Virgil den seine Abenteuer erzählenden Aeneas, ihm gegenüber weich und verführerisch auf kostbarem Ruhebett ausgestreckt Dido, ihr zur Seite den nackten Amor-Ascanius, zu Häupten an das Lager gelehnt die zuhörende Schwester: auf offener Terasse mit reichem landschaftlichem Hintergrunde und das Ganze übergossen von dem warmen

*) Ein um so schlimmeres Vorbild war für die Malerei die französische Bühne von damals, als man von den Darstellern das Pathos der klassischen Stücke in weit ausholender, stolz daherschreitender Rede und Bewegung stark aufgetragen haben wollte und ein natürliches Spiel für gewöhnlich und dem tragischen Kothurn unziemend gehalten hätte. Gerade die Duchesnois soll im Ausdruck der Empfindungen wie in ihrem ganzen Gebahren von dem einfachen und unbewußten Zug der Natur auch nicht das Geringste mehr gehabt haben.

**) Gestochen von Richomme.

Schimmer südlichen Lichtes (ausgestellt erst 1817, im Louvre)*). An die Stelle großer Leidenschaften tritt hier das Gefällige und eine gezierte Grazie, denn Guérin suchte natürlich sein poetisches Vorbild zu übertreffen und übersetzte so dessen Empfindung, der es selber schon an Ursprünglichkeit fehlt, in's Manierirte und Verfeinerte; nicht mit Unrecht ist bemerkt worden, daß die üppige Dido inmitten ihres prunkenden Geräthes mehr an die Récamier oder Tallien erinnere, als an die karthagische Königin. Dennoch ist das Bild für das heutige Auge ansprechender, als jene, in denen der Maler auf tragischem Kothurn einherschreitet. Den zwar gab er auch jetzt noch nicht auf: nur daß er jetzt mehr an den Dramen der Alten selber als an Racine sich zu begeistern und von der fortschreitenden Kunst dieser späteren Zeit angeregt den ausdrucksvollen Reiz der Farbe herzuzuziehen suchte. Diesmal wählte er in dem Streben, die Wirkung immer schlagender zu machen, den spannenden Moment vor einer furchtbaren That: Clytemnestra, auf dem Wege, den hinter einem halbaufgezogenen Vorhang schlafenden Agamemnon zu ermorden, noch zaudernd und angetrieben von dem hastig sie vordrängenden Aegisthus: die Scene bei Nacht, im Halbdunkel blutroth beleuchtet, indem durch den purpurnen Vorhang das Lampenlicht, das hell auf den Oberkörper Agamemnons fällt, nur gedämpft zu den beiden vorderen Figuren dringt, während durch eine geöffnete Ecke des Hintergrundes sich der vom blassen Schein des Mondes erhellte Himmel zeigt (1817, im Louvre). So war nichts gespart, um die Empfindung des Beschauers auf das Heftigste zu erregen: wieder ein starker Kontrast in der ganz einfachen Komposition, in der Clytemnestra verhaltene, im Aegisth hervorbrechende Leidenschaft, dazu das die tragische Stimmung der unheilvollen That verstärkende Spiel des Lichtes. Allein hinter dieser künstlichen Zubereitung und der sauberen, porzellanenen Glätte der Arbeit merkt der Beschauer die kalte Berechnung wie das Unvermögen des Malers, der alle Mittel anwendete, die Seele zu bewegen, doch das Eine nicht vermochte, was allein wirksam ist: nämlich aus sich selber Seele, Leben und Bewegung in sein Werk zu bringen.

Diese doppelte Probe seiner Kunst, die so zugleich das Anmuthige und Furchtbare schilderte, sicherte Guérin noch einmal den Beifall der Künstler wie des Publikums: schon waren David, Girodet, Gérard und Gros von der Höhe ihres Ruhmes herabgestiegen, noch die neuen Talente

---

*) Gestochen von Forster.

nicht hervorgetreten. Aber mit diesem letzten Triumph war auch er zu Ende, seine besten Karten ausgegeben, oder vielmehr das Spiel, mit dem er als der Letzte zu gewinnen verstanden, nun ausgespielt. Nicht länger ließ sich die Kunst in die Regel des akademischen Formenwesens zwängen, die lebendige Natur von den blassen Schatten der klassischen Welt verdrängen. Denn nur diese hatte die akademische Richtung heraufzubeschwören vermocht, dagegen das innere Leben des Alterthums nicht wecken können, so wenig sie im Stande war, dem neuen Leben der Seele ihres Zeitalters den eigenen Leib zu schaffen. Guérin vollends hatte der menschlichen Gestalt alle Natur und Seele ausgetrieben, dafür in ein todtes, von der Antike abgezogenes Formenspiel die gemachte Empfindung des Schauspielers gesteckt und dem entsprechend durch seine Behandlungsweise den natürlichen Schein der Dinge in eine gläserne, körperlose Hülle verwandelt. Eben diese völlige Abkehr von der Natur in Form, Ausdruck und Ausführung, durch welche die klassische Weise, die sonst der Kunst des Rokoko geradezu entgegengesetzt war, in einen Hauptfehler derselben zurückfiel, und die Erstarrung in konventioneller Manier brachten in der eigenen Schule Guérins den Umschlag gegen die antikisirende Weise zu Wege: aus seinem Atelier gingen Géricault, Sigalon, Delacroix und Ary Scheffer hervor, die Urheber einer neuen Anschauung, die Begründer der realistischen und romantischen Kunst.

Den geraden Gegensatz zu Guérin bildet Pierre Paul Prud'hon (1758—1823), der überhaupt der Richtung Davids vereinzelt und ganz eigenthümlich gegenübersteht: ein im eigentlichen Sinne malerisches Talent von ausgesprochener und unzerstörbarer Naturanlage, an dem daher die das ganze Zeitalter beherrschende Kunstweise fast spurlos vorüberging. Kein Wunder mithin, daß er, auch darin das Gegenstück zu Guérin, bei seinen Lebzeiten nur spärlichen Beifall und erst nach seinem Tode die verdiente Anerkennung fand. Er entlehnte von der Antike nichts weiter als ihre mythologischen Figuren von der anmuthigen Art: die Gestalten der Grazien, Aphroditen und der Amorinen. Dabei war es ihm um nichts weniger als die klassische Form zu thun. Ihn trieb es vielmehr, das warme Leben in der Schwellung des Fleisches, gesteigert noch durch das schimmernde Spiel von Licht und Schatten, und im reizenden Körper den Ausdruck seelenvoller Freude und Lebenslust festzuhalten. So hatten für ihn ähnlich wie für Correggio, mit dem ihn die Franzosen gern vergleichen, die mythologischen Wesen nur den Werth eines weichen und bildsamen

Stoffs, dem er seine Empfindung eindrücken und aus eigener Phantasie den Zauber sinnlich heiterer Schönheit aufprägen könnte; die klassische Welt als solche ist ihm gleichgültig, ihm liegt nichts an dem plastischen Zug ihrer Linien, noch an dem Pathos ihres würdevollen Inhalts.

Von armen Eltern in der Provinz geboren, jung an eine unwürdige Frau verheirathet und sich lange mit dieser unglücklichen Ehe schleppend, von der klassischen Schule immer zurückgeschoben, hatte er über die Hälfte seines Lebens mit der Noth zu kämpfen und kam erst in reiferen Jahren zur vollen ungeschmälerten Ausübung seines Talentes. Seine künstlerische Bildung, in Dijon begonnen, wo er einen Preis gewann, der ihm den Weg nach Rom bahnte, vollendete er dort fast ganz auf eigene Faust; er studirte die Meister des Cinquecento, namentlich Lionardo da Vinci (der auch Correggio's Vorbild gewesen) und wandte sich schon damals, Ende der achtziger Jahre, von der David'schen Weise, die auch in Rom die Kunst zu beherrschen begann, entschieden ab. Die Art, wie er sich in den neuerdings veröffentlichten Briefen, aus denen schon oben (S. 91) eine Stelle angeführt ist, über Drouais ausspricht, bekundet deutlich die eigenthümliche Natur des Künstlers und seine Stellung zu jener Schule. Er vermißt an dem Werke seines Landsmannes die Wahrheit der Empfindung und den Ausdruck lebensvoller Charaktere; durch bestechende Mittel gehe man auf eine äußerliche Wirkung aus, während doch der Künstler mit steter Liebe zu seiner Arbeit in den Gestalten ihr eigenthümliches Leben zur Erscheinung bringen müsse. Seine einfache und eben deßhalb in ihrer Art tiefere Natur fühlte das Theatralische und Gemachte an jener Richtung früh heraus und bewahrte ihn zeitlebens vor ihren Einflüssen. Nach vollbrachter römischer Studienzeit nahm er 1789 seinen Aufenthalt in Paris und brachte sich, so gut wie unbekannt, mit Miniaturbildern, Zeichnungen aller Art, selbst zu Adressen und Geschäftsanzeigen, mühsam vorwärts. Nur allmälig kam er durch Stiche nach verschiedenen Zeichnungen, in denen er namentlich Amor in verschiedenen Situationen darstellte, dann durch seine Blätter zu den Didot'schen Ausgaben von Daphnis und Chloë, der Aminta Tasso's und den leichtfertigen Gedichten eines ziemlich frivolen Poeten des achtzehnten Jahrhunderts (Bernard, gen. Gentil-Bernard) zu einigem Ansehen; die Zeitgenossen fühlten doch, daß die natürliche Empfindung und Anmuth dieser Gestalten nichts gemein habe mit der leeren, nach einem gewissen Schema immer wiederkehrenden Grazie des achtzehnten Jahrhunderts und zugleich in ihrem leichten zarten Fluß, ihrer gefälligen Be-

wegung verschieden seien von der Weise Davids. Die Gemälde aber, mit denen Prud'hon in den neunziger Jahren hervortrat, wollte man nicht gelten lassen. Es waren allegorische Darstellungen (nur eine erhalten: „die von der Liebe verführte Unschuld, fortgezogen von der Lust und gefolgt von der Reue", in der Sammlung Lassalle zu Paris)*), indessen nach der eigenthümlichen Auffassung des Meisters keine anspruchsvollen Gruppen akademischer Figuren, sondern wirkliche dem Leben entnommene Vorgänge, menschliche Wesen von Fleisch und Blut, in's Ideale erhoben und mit heiterem Lebensgefühl die ihnen zugedachte Rolle ausführend: das war nicht nach dem Geschmack der Zeit, die Alles im ernsten Gewand der Antike und beschrieben in streng gemessenen Linien sehen wollte. Doch gelang es ihm endlich, von der Regierung einen Auftrag zu erhalten und so aus dem kleinen Gebiet der Illustration sich in das Höhere der monumentalen Malerei aufzuschwingen. Seitdem ward es ihm auch in seinen Lebensverhältnissen besser und nachdem er der Verbindung mit seinem bösen Weibe, das ihm unerträglich geworden war, ein Ende gemacht hatte, gingen ihm noch glückliche Tage auf. Zu derselben Zeit nämlich, da er als Künstler zu einiger Anerkennung und größeren Werken kam, trat er in ein vertrautes Verhältniß zur Malerin Constance Mayer (1778—1821), die, eine weiche Natur und ein schmiegsames Talent, dem Meister wie dem Menschen mit gleich begeisterter Verehrung anhing. Sie lebte sich ganz in die Anschauungs- und Behandlungsweise des Freundes ein, die sich von der weiblichen Phantasie wol fassen ließ, und erlangte durch gefällige Kompositionen in der Art Prud'hons, welche meistens das Glück der Liebe oder Mutterfreuden und -schmerzen halb allegorisch, halb nach dem Leben schildern, selber ihrer Zeit einen gewissen Ruf. Prud'hon hat uns das Bildniß seiner Geliebten — zugleich ein treffliches Beispiel für seine Behandlung des Portraits — aufbewahrt (gewischte Zeichnung): kein schöner, aber ein sinnlich reizender Kopf mit schalkhafter Wendung des Halses und schelmisch lächelndem Ausdruck, im Wechselspiel von Licht und Schatten (durch die von oben genommene Beleuchtung) von fast herausfordernder Lebhaftigkeit.

Die Ausstellung von 1808 endlich brachte ihm eine öffentliche Anerkennung und größeren Erfolg, als er bisher gefunden hatte. Es war

*) Gestochen von Barthélemy, einem Schüler Prud'hons, der in die Weise des Meisters ganz einzugehen und den Charakter seiner Gemälde bis in ihre feinsten Züge zu treffen wußte.

ihm von der Regierung ein allegorisches Bild bestellt worden: „die Gerechtigkeit und die göttliche Rache das Verbrechen verfolgend" (für den Saal des Kriminalgerichts, jetzt im Louvre)*). Prud'hon wußte in seine Darstellung einen ergreifenden Zug und den Wurf des Lebens zu bringen: in öder Felsengegend, unheimlich von dem zwischen Wolken hervorbrechenden Monde beleuchtet, flieht Kain, mit Schaudern auf den nackten Leichnam des eben gemordeten Bruders zurückblickend, ihm durch die Luft nachstürmend mit brausend bewegten Gewändern die Rache flatternden Haares und mit ausgestreckt packender Hand, die Gerechtigkeit von edlerer Schönheit mit zusammengefaßter Waage und erhobenem Schwert. Eine kühne, leidenschaftliche Bewegtheit ist in den wie vom Sturmwind getriebenen Gestalten, dazu als wirksamer Gegensatz in dem hingestreckten Leichnam die auflösende Ruhe des Todes; die tragische Stimmung noch gehoben durch die in das Dunkel der Wolkenschatten phantastisch einfallenden Mondstrahlen. Im Grunde waren solche schauerliche, gewaltsame Scenen Prud'hons Sache nicht, aber man fühlt doch, daß er sie mit eigener Empfindung und aus seiner malerischen Anschauung zu beleben vermochte. Dagegen hatte sich in einem anderen Werke derselben Ausstellung die ganze Fülle und Natur seines Talentes ausgesprochen: in der Entführung Psyche's durch Zephyr (s. die Abbildung)**). Leicht wird die zarte schlafende Gestalt von Zephyr und Amoretten aufwärts durch die Lüfte getragen, der schöne Körper ganz unverhüllt von dem Gewand, das vom Winde weggetrieben den schwebenden Zug der Gruppe versinnlicht. Die anmuthig sinnliche Haltung, der natürliche Fluß der Glieder, sowie ihre Verkürzung erinnern wol an Correggio, wie auch Prud'hon darin ihm nachstrebt, daß er den Umriß im farbigen Schein gleichsam auflockert und die verschiedenen Pläne der Modellirung im Schimmer des Lichts und der hellen Schatten weich in einander übergehen läßt. Hier zeigt sich ganz die ihm eigenthümliche Behandlung: wie eingehüllt ist die Form in das weiche Element der Luft, die Bedeutung der Linie hinter den warmen Schein des im Wechsel von Hell und Dunkel aus sich selber leuchtenden Fleisches zurückgetreten. In diesem Reiz der Bewegung und der Beseelung des Leibes durch das Spiel der Töne und Farben, sowie in der anspruchslosen Erscheinung des rein malerisch und mit naiver Empfindung behandelten Gegenstandes liegt die Wirkung des Bildes, die es auch jetzt noch auf den unbefangenen Beschauer

*) Gestochen von Roger.

**) Gestochen von H. Ch. Müller.

Die Entführung Psyche's durch Zephyr.

Von

Prud'hon.

macht. Freilich, das feine, die Gestalten bis in die Fingerspitzen durchdringende Lebensgefühl Correggio's, die Freiheit, mit der er ihnen den vollen Zug sinnlicher Natur und doch eine ideale Schönheit gab, die Meisterschaft endlich, mit der er die Lokalfarben im allgemeinen Lichtton festzuhalten, auch in die Schatten die pulsirende, leuchtende Wärme des Fleisches zu bringen und so die malerische Wirkung auf's Höchste zu steigern wußte: das Alles war dem Franzosen in weit geringerem Grade eigen; nicht zu reden von dem hinreißenden Liebreiz der Köpfe und dem Zauber des in der sinnlichen Erregung seelenvollen Ausdrucks, in dem Correggio auch unter seinen Zeitgenossen einzig ist. Bei Prud'hon sind die Schatten meistens schwer, die Lokalfarbe in den Gesammtton mehr oder minder aufgesogen, daher das Kolorit eher grau, silberartig und durchsichtig, als saftig und farbig; die Form oft unbestimmt und massig, von einer materiellen Derbheit, die mit der Anmuth des Gegenstandes nicht in Einklang steht, die Köpfe endlich immer von einer gewissen Einförmigkeit der Typen und des Ausdrucks*).

Psyche und Zephyr, die Liebesgötter, Venus und Adonis, Psyche und Amor — das war der Kreis, in dem sich Prud'hon am liebsten und am freiesten bewegte: doch David hatte Unrecht, wenn er, obwol sein Talent anerkennend, ihn den Boucher seiner Zeit nannte, der Form und Ausdruck immer über denselben Leisten schlage. In seinen Bildern ist natürliche Empfindung, eine unbefangene Lust am malerischen Reiz und eine Heiterkeit der Phantasie, die unbewußt das Sinnliche in das Ideale, das Ideale in das Sinnliche spielen läßt. Dabei kehrt er sich keineswegs von der Natur ab: Form und Bewegung sind ihr vielmehr glücklich abgelauscht, nur durch die eigenthümliche Anschauung des Malers immer von einer bestimmten Seite aufgefaßt. Was Prud'hon durchweg kennzeichnet, ist ein frischer ausgesprochener Sinn für die Erscheinung, die auf einen tieferen Inhalt keinen Anspruch macht, sondern ihre ganze Seele in den spielenden Genuß des Daseins legt und im sonnigen Licht des Tages froh sich gehen läßt. Eins seiner liebenswürdigsten Bilder der Art ist noch sein Zephyr, der sich an zwei Aesten über der Quelle schaukelt**); der Westwind, der die

*) Daß er dennoch bisweilen durch den Ausdruck eines erhöhten Sinnenlebens und die malerische Behandlung einen gewissen Reiz auch in den Köpfen zu erreichen wußte und so seinem Vorbilde sich näherte, beweist sein Io-Kopf in dem Bilde Correggio's (im Berliner Museum), den er bekanntlich für den vom Sohne des Herzogs von Orleans (des Regenten) ausgeschnittenen einzusetzen hatte.

**) Gestochen von Laugier; von Pitaux.

Fläche des Wassers kräuselt, als nackter lachender, allerdings ziemlich derber Knabe, zwischen Laub und Bäumen seine Spiele treibend, ganz versunken in die Lust der schwingenden Bewegung. Von seiner durchaus malerischen Art, die Natur zu sehen und wiederzugeben, geben auch seine Zeichnungen Zeugniß; in ihnen ist die Form öfters nur ganz flüchtig, aber immer wirksam durch den Wechsel von Licht und Schatten hervorgehoben. Nicht, daß es ihm an Sicherheit der Form fehlte, wie denn einzelne Blätter von ihm auch in dieser Beziehung mit großer Bestimmtheit ausgeführt sind*). Aber sein Auge folgt am liebsten dem großen Zug der Formen in ihren Massen, wie sie in der schimmernden Hülle von Licht und Luft vor- und zurücktreten. Auch in der technischen Behandlung ist er ganz Kolorist und von der David'schen Schule durchaus verschieden: er legt eine graue Untermalung zu Grunde und sucht dann in allmäliger Steigerung bald durch pastosen Auftrag, bald durch Lasuren die gewollte Wirkung zu erreichen. Umgebung und Landschaft weiß er immer mit den Hauptfiguren so in Einklang zu setzen, daß sich von ihrem dunklen Grunde diese leuchtend abheben und sie, wenn auch in ihrer Erscheinung gedämpft und zurücktretend, doch die Stimmung des Vorgangs erhöhen.

Nicht lange währten die guten Tage, die das Kaiserreich dem Maler gebracht hatte. Die Bourbonen, die doch Gros und Gérard zu Gnaden aufgenommen, schienen es Prud'hon nicht vergessen zu können, daß er Marie Louise unterrichtet und den König von Rom zwischen Palmen und Lorbeern gemalt hatte. Ich weiß nur von einer Bestellung, die ihm unter der Restauration wurde, eine Himmelfahrt Mariä (1816, jetzt im Louvre)**). Das Bild kommt den früheren Werken des Meisters nicht gleich; solche Aufgaben gingen nicht seinem Talente, und an die Stelle des Anmuthigen tritt hier das Süßliche und Weiche bei anspruchsvoll sich vordrängender Behandlung. Bald verließ auch sonst den stillen und zurückgezogenen Mann das Glück; der schlimmste Schlag traf ihn, als seine Freundin

*) Hier ist ein trefflicher Stich zu erwähnen, „Phrosine et Mélidore“ (nach einer Dichtung des obengenannten Gentil Bernard), den Prud'hon nach seiner eigenen Zeichnung ausführte. Die dargestellte Scene ist die Umkehrung der Geschichte von Hero und Leander: Phrosine schwimmt allnächtlich über das Meer zu ihrem Geliebten, dem Einsiedler Mélidore; dieser hält auf dem Blatt den schönen nackten Körper der ohnmächtig Gewordenen an seiner Brust und sucht ihn mit seinen Küssen wieder zu erwärmen. Auch hier ist die Auffassung malerisch, das Bild von einer geheimnißvollen und eindringenden Stimmung.

**) Gestochen in Aquatinta-Manier von Debucourt.

1821, gepeinigt von dem zweideutigen Schein, der ihrer Verbindung mit Prud'hon anhaftete, und für diesen selber besorgt, sich das Leben nahm. Der Bruch, den er dadurch in jenem Gemüth erlitt, wirkte auf seine Phantasie zurück; er malte nun nicht mehr die heitere Schönheit Psyche's und Zephyr's, sondern Scenen des Unglücks und Schmerzes. Ganz recht kam es ihm, daß die Geliebte das Bild einer armen, von Elend und Kummer heimgesuchten Familie eben erst begonnen und ihm, so schien es, zur Vollendung überlassen hatte. Und wirklich ist der Jammer der um den sterbenden Vater versammelten Angehörigen, in dem blassen Lichte des spärlich in die Dachstube fallenden Tages, von ergreifender Wahrheit des Ausdrucks. In seiner gedrückten Stimmung unternahm Prud'hon noch die Darstellung eines sterbenden Christus am Kreuze (nicht ganz vollendet, jetzt im Louvre)*). Zwar zeigt sich auch hier, daß sein Talent zur Schilderung großer Naturen und einer mächtigen Stimmung nicht ausreichte, aber in der einfachen Anordnung und der phantastisch fahlen Beleuchtung spricht sich eine wahre Empfindung aus, in der knieend das Kreuz umklammernden Magdalena, der in düsteres Helldunkel zurücktretenden Gruppe der zusammengesunkenen Maria mit Johannes die natürliche Bewegung schweren überwältigenden Schmerzes. Durchaus ist es wieder auf die eindringliche Erscheinung des Vorgangs in realer Bestimmtheit abgesehen, nicht auf edle Formen und Charaktere, noch auf einen klassischen Schwung der Linien. Es war das letzte Werk Prud'hons, an dem er noch arbeitete, als er von jenem Verlust innerlich aufgerieben schon zu Ende ging und das zu vollenden ihm nicht vergönnt war.

Innerhalb der Kunst der Revolution und des Kaiserreichs steht Prud'hon ganz allein und nur auf sich, ohne näheren geschichtlichen Zusammenhang weder mit der gleichzeitigen noch der folgenden Malerei. Denn nicht an ihn schließt sich die romantische und realistische Richtung der nächsten Periode an und so kann er auch, abgesehen von dem anderen Charakter seiner Kunstweise, nicht als Vorläufer derselben gelten. Aber wenn nicht Vorläufer, so ist er doch der Vorbote einer von der klassischen ganz verschiedenen Anschauungsweise, die erste vor der Zeit hervorgebrochene Knospe gleichsam, die der malerische Zweig der Kunst angesetzt hat, ehe er zu voller Blüte ausschlug; das Anzeichen, das die moderne Malerei von vornherein auf allseitige Entwickelung der verschiedenen Gattungen

*) Gestochen in Aquatinta-Manier von Reynolds.

angelegt war. Manche Züge der späteren romantischen und realistischen Kunst spielen doch schon in seine Auffassung hinein: immer drückt er die Stimmung des Vorgangs in dem Gesammtton aus, während er in Form und Bewegung das Zufällige und Augenblickliche der drangvollen Wirklichkeit bringt, und auch schon er läßt einmal den Schein des Lichtes auf das Unglück und die Noth des gewöhnlichen Lebens fallen. Aber, wie schon bemerkt, sein eigentliches Feld war das anmuthige Spiel sinnlich reizender, zugleich in eine ideale Welt erhobener Gestalten. Eigenthümlich ist ihm, daß ihn nicht im Geringsten kümmerte, was seine Zeit erfüllte und bewegte. Kaum, daß sich von ihren allgemeinen Charakterzügen eine Spur in ihm auffinden läßt, da er auch die Antike nur äußerlich aufgenommen hat, als einen passenden Rahmen, um die Bilder seiner Phantasie hineinzustellen.

Das war es freilich auch, was Prud'hon seiner Zeit entfremdete. Die damalige Kunst, beherrscht von einem doppelten Pathos, dem für die großen historischen Züge des Alterthums, welche an die neue Bewegung anklangen, und die eigene ereignißvolle Geschichte des Kaiserreichs, dem anderen für die Großheit der klassischen Formen, befriedigte vollständig die ästhetischen Bedürfnisse des Zeitalters und ließ daher eine andere Kunstweise nur schwer aufkommen. Sie war durchweg, auch in den kleineren Staffeleibildern, auch in der Behandlung mehr genreartiger Motive, auf das Monumentale und Heroische aus und so wäre es eigentlich ihre Sache gewesen, in den breiten Zügen des Freskostyls auf den Wänden öffentlicher Bauten die Gesinnungen und Thaten der neuen Epoche zu verzeichnen. Aber einerseits wechselten die Dinge in rastlosem Umlauf zu rasch, als daß man die Herstellung neuer architektonischer Räume hätte abwarten können und andrerseits klebte doch der Freskomalerei von der Kunst des Rokoko her, die Kirchen und Paläste mit ihren leichtfertigen Göttern und Nymphen bedeckt hatte, noch der Makel des Frivolen und Würdelosen an. Ernst sollte es mit der Kunst werden, wie es im Leben ernst geworden war. Kein Raum war mehr für lächelnde Genien und auf Wolken gebettete Heilige, so wenig sich die Leinwand des Malers mehr hergeben mochte für die Sitte und beschränkte Behaglichkeit des täglichen Daseins, für das friedliche aber dunkle und unbewußte Leben der Landschaft.

In der That, die großen Tafeln mit lebensgroßen klassischen Figuren oder Schlachtenscenen der Kaiserzeit, welche die Schule Davids nach Dutzenden lieferte, hatten jene kleinen Fächer so gut wie ganz verdrängt. Von eigentlichen Genrebildern aus jener Zeit ist fast nichts erhalten, auch nur wenig gemalt worden. Ein gewisses Geschick hatte Martin Drolling (1752 — 1817) in der sauber durchgeführten Darstellung von wohnlich eingerichteten und einem geschlossenen Licht heimlich erhellten Innenräumen mit Figuren aus dem bürgerlichen Kleinleben in der Stille häuslicher Geschäfte (eine Küche im Louvre); aber seine trockene, gleichmäßig sorgfältige, glatte Behandlungsweise weiß den Reiz gemüthlicher Stimmung nicht zu treffen und so kommt von jenem alltäglichen Treiben nicht viel mehr zum Vorschein, als seine Prosa. Das gewöhnliche Dasein und Gebahren der niederen und mittleren Stände wurde zwar von Léopold Boilly (1761 — 1845) und Louis Philibert Debucourt (1755 bis 1832) namentlich wie es sich auf der Straße gibt, in sittenbildlicher Weise, mit naturwahrer Auffassung und komischem Anflug geschildert, aber meistens in flüchtig ausgeführten Stichen, die als Tagesillustrationen keinen Anspruch auf künstlerischen Werth machen können; und wenn Boilly derartige Scenen zuweilen in Gemälden behandelte, wobei er dann die unteren Volksklassen mit wenig Humor besonders von ihrer häßlichen Seite gibt, so leidet seine Malerei, hart und glatt, geputzt und konventionell wie sie ist, an den Gebrechen seiner Zeit überhaupt, die in dieser auf den Reiz der Farbe angewiesenen Gattung nur um so fühlbarer sind. In Wahrheit hatten doch auch die Revolutionsstürme der Behaglichkeit des Privatlebens und damit seiner heimlichen Darstellung durch die Kunst ein Ende gemacht, überdies seine Form und Erscheinung in ihren unruhvollen Wechsel auflösend mit hineingerissen.

Leichter ließen sich von der Hand des Künstlers die neuaufkommenden Trachten und Sitten, das seltsame Gebahren des jungen übermüthig dem Neuen nachjagenden Geschlechtes, wie es sich nun freigelassen auf der Straße und dem öffentlichen Markte gab, in komischen Zügen fassen: schon oben (S. 72) war von den Incroyables und Merveilleuses die Rede, deren Art Carle Vernet (1758 — 1835, Sohn von Joseph, Vater von Horace V.) mit leicht karrikirender Feder vortrefflich wiederzugeben verstand. Es war ein realistisches Talent, aber nicht von der durchgreifenden Art, welche im Gegensatz zu der idealen Weise auch den tieferen Inhalt des Lebens in die zufällige Form der Wirklichkeit zu legen sucht, sondern

ein feiner Beobachter, der die Welt, in der er sich umtrieb, an ihrer äußeren Erscheinung und an ihren bezeichnenden Zügen zu packen und in genreartiger Auffassung lebendig festzuhalten vermochte. Eben diese Gabe kam ihm sehr zu Statten, als ihn sein Lebenslauf und Umgang mit der eleganten Welt darauf brachten, das Treiben des Reiters, Roß und Mann in allen möglichen Zuständen, auf der Jagd, im Gefecht, im Wettrennen, auf der Promenade, zu schildern (mehr noch in Lithographien, durch die er sich namentlich seinen Namen gemacht hat, als in Bildern) und ebenso später, als die Feldzüge Napoleons ihm das neue weite Feld des Soldatenlebens eröffneten. Behandelte Gros die kaiserlichen Schlachten zur Verherrlichung seines Helden im großen historischen Sinne, so feierte dagegen Vernet das Heer in kleinen sittenbildlichen Skizzen. Zwar bot auch ihm sich einige Mal die Gelegenheit, in das größere Gebiet der Schlachtenmalerei überzugreifen und aus dem Kriegsleben des Kaisers bedeutende Momente in monumentalem Maßstab darzustellen (Schlacht von Rivoli, von Marengo, der Kaiser den Marschällen Befehle austheilend vor der Schlacht bei Austerlitz, Uebergabe von Madrid, Einnahme von Pampeluna, sämmtlich im Museum von Versailles); allein so wenig ihm die lebensgroßen Verhältnisse recht gelingen wollten, so wenig war er im Stande, eine tiefere Stimmung, eine heroische leidenschaftliche Bewegtheit lebendig auszudrücken. Dagegen verstand er wol, den Kampf der Massen und bis zu einem gewissen Grade die strategische Entwickelung der Schlacht anschaulich zu machen. In den rechten Zug aber kam er auch bei diesen Bildern erst dann, wenn es galt, Roß und Reiter kräftig und bestimmt in natürlicher Bewegung wiederzugeben (daher auch jenes Gemälde von Austerlitz im Grunde nur eine Versammlung reitender Marschälle um den reitenden Kaiser ist). So bildet er ein Zwischenglied zwischen der Weise Gros' und der seines Sohnes Horace, der, wie wir sehen werden, die Mitte hielt zwischen der sittenbildlichen und historischen Auffassung des Kriegslebens. An C. Vernet reihen sich als kleinere Talente, die wie er in der Schwebe zwischen beiden Epochen stehen, Nicolas Antoine Taunay (1755—1830), der mit naturalistischem Sinn besonders gern das Treiben der Märkte in kleinem Maßstab darstellte, andrerseits aber in ähnlicher Weise Episoden aus den napoleonischen Feldzügen mit Geschick behandelte (z. B. die französische Armee im spanischen Feldzug einen steilen Hohlweg erklimmend, in Versailles); und Swebach Desfontaines (1769—1824), der wie Vernet das Pferd und seine Verwendung für das

menschliche Leben in allen möglichen Beziehungen schilderte (darunter eine Reihe russischer Scenen): auch er, wie Boilly, in seinen Stichen besser, als in seinen Bildern, die ebenfalls an der dünnen und saftlosen Malerei der Zeit leiden.

Wie neben der klassischen Schule wenig Spielraum war für die naturwahre Auffassung der Realität in ihren zufälligen und charakteristischen Zügen: so war auch, was in der Landschaft geleistet wurde, nicht von eigenthümlicher Bedeutung. Es sind Arbeiten mittelmäßiger Künstler, die nur die Bedeutung haben, eine schwache Vermittelung zu bilden zwischen der früheren Anschauungsweise der landschaftlichen Natur und einer neuen, die erst im Werden ist: zum Theil mehr in der ersteren festgehalten, zum Theil mehr die letztere vorbereitend, und daher am besten da zu besprechen, wo von dieser die Rede ist.

Wol beginnt schon in der zweiten Hälfte des Kaiserreichs sich im Rückschlag gegen die antikisirende Richtung eine neue Kunstweise zu bilden, welche die neuere Geschichte, die malerische Welt des Mittelalters und der Renaissance aus ihrem Dunkel hervorholt und an ihrer äußeren Erscheinung sich versucht. Allein diese Anfänge sind die Vorboten einer neuen Zeit und fallen daher in diese hinüber.

Drittes Buch.

Die Malerei der Restauration

und die romantische Schule

Erstes Kapitel.

Die Anfänge der romantischen Kunst. Die Genremalerei und die offizielle Kunst der Restauration.

1.

Die Einkehr in das Mittelalter und die Renaissance. Das Interieurbild und die Lyoner Schule.

Mit der Umkehr der politischen Lage unter der Restauration sollte auch in der Malerei ein neuer Umschwung erfolgen. Die Verherrlichung des Kaiserreichs, die der Kunst alle Hände voll zu thun gegeben, hatte ohnedem ein Ende; alle Werke der Art, auch die von selbständigem künstlerischen Werth, wie die Arbeiten von Gros, wurden von den Bourbonen aus den öffentlichen Sälen auf die Speicher verwiesen, wenn sie nicht gar verbrannt wurden, wie das in den Provinzen mit Bildnissen Napoleons von Gérard wol vorkam. Aber auch der pathetischen Wiederbelebung der antiken Welt, wie sie sich die Revolution hatte angelegen und Napoleon als eine Art Erbschaft derselben gefallen lassen, war schon deßhalb die neue Wendung der Dinge entgegen. Man brauchte keinen Cato und Brutus mehr und für die patriotische Leidenschaft der alten Helden hatte ihrerseits auch die Nation, in das alte Geleis wieder eingefahren und an ihre Vergangenheit wieder angebunden, den Sinn verloren. Zudem war die klassische Richtung, allmälig in sich selber zerfallen. Was von ihr noch blieb — ihre Ausläufer und Nachzügler, deren Thätigkeit ich weiter unten zusammenfasse — das ließ erlahmt und ermüdet von der idealen Strenge der erneuerten Antike ab und begnügte sich entweder mit dem harmlosen Gestaltenspiel der Mythologie oder schickte sich in die neuen Verhältnisse und Aufgaben so gut es eben ging. Auch in den äußerlichen Schicksalen ihrer Urheber spiegelte sich der Ausgang der klassischen Kunst: sowol in Davids Verbannung als in der späteren Thätigkeit der fügsameren Gros und Gé-

rard, die ihre Talente in das neue Regiment schmiegten und nun Episoden aus seinen Wechselfällen wol oder übel schilderten.

Die Bourbonen aber fühlten, daß ihr thatenloses, nur durch die Gewalt der Ueberlieferung wieder eingesetztes Reich für die Kunst wenig Stoff biete. Ihr legitimes Recht hatte ihnen die Herrschaft als das Erbe der Vorfahren wieder verschafft: so lag der Gedanke nahe, diese zu verherrlichen, die eigene Macht als die angestammte des Hauses anschaulich zu machen und zugleich der Malerei in der Vergangenheit das ergiebige Feld zu öffnen, das die Gegenwart nicht bieten konnte. Ob freilich sie selber auf die Förderung der Kunst so bedacht waren, ist mehr als zweifelhaft, wenn ihnen auch sonst daran lag, durch die Wiederanknüpfung an „die Kette der Zeiten" die ruhmvollen Zwischenjahre der Revolution und des Kaiserreichs aus dem Gedächtnisse der Menschen zu tilgen. Die Nation und die Kunst schlugen zunächst aus freien Stücken den Weg ein, den zu gehen im Interesse der Regierung lag. Aus dem Taumel der Weltherrschaft, den es doch theuer genug hatte bezahlen müssen, war das Land wieder ernüchtert und sträubte sich nicht, mit den Segnungen des Friedens auch das wieder hergestellte Königthum zu schätzen und sich in die eigene Geschichte der früheren Jahrhunderte wieder einzuleben. Man war doch des eisernen Zwanges, mit dem die unüberwindliche Hand des Kaisers auf alle Verhältnisse, auch auf die Regungen des geistigen Lebens gedrückt hatte, herzlich satt; schon im Wechsel der Dinge sah man die glückliche Gewähr einer freieren Bewegung und durch alle Klassen lief das Gefühl, daß nun Frankreich eine ihm fremde Rolle abgeworfen und sich selber zurückgegeben sei. Daher der aufrichtige und unbedingte Jubel, mit dem die Bourbonen bei ihrer ersten Rückkehr empfangen wurden; daher der merkwürdige Erfolg der Schrift Chateaubriands „von Bonaparte und den Bourbonen", die auf den einst so gepriesenen Helden Schimpf und Schande häufte. Und wie die Nation, der lang getragenen Fesseln ledig, wieder zum freien Gebrauch ihrer Glieder sich anschickte: so suchte auch die Kunst die engen Bande loszuwerden, in denen die klassische Schule sie so lange gehalten hatte. Diese Herrschaft war mit jener Hand in Hand gegangen; und so begreift sich, daß nun auch die sich erneuernde Kunst mit dem neuen Königthume, das alle Stände mit „Begeisterung, Hoffnung und frohen Aussichten" (Worte eines Zeitgenossen) erfüllte, wenigstens eine Zeitlang gemeinschaftliche Sache machte. Freilich, wir werden sehen, daß diese gehobene Stimmung, die den Bourbonen entgegenkam, durch deren eigene

Schule bald sich wieder verlief. Naturgemäß sank dann die Kunst, die auch dann noch bei ihnen aushielt, zur dienenden Dolmetscherin ihrer Zwecke herab, während sich zugleich aus dem fruchtbaren Boden des neuerwachenden geistigen Lebens eine neue Kunstweise erhob, die eine kräftigere Blüte der modernen Malerei ansetzte und zur Reife brachte.

So nothwendig war in dem Wesen der neuen Kunst der Rückschlag gegen die klassische Richtung begründet, daß schon am Anfang des Jahrhunderts innerhalb der David'schen Schule selber eine Art von Umkehr zu den nationalen und malerischen Stoffen der französischen und der neueren Geschichte überhaupt erfolgt war: gleichsam der stille Vorbote auf dem abseits gelegenen Gebiete der Kunst zu dem Umschwung in der politischen Geschichte. Unter der Revolution hatte man die religiösen und historischen Alterthümer, die in den aufgehobenen Kirchen und Klöstern gefunden und der Zerstörung entgangen waren, gesammelt und allmälig in einem besonderen Museum (Musée des monuments français in der Kirche und dem Kloster des petits Augustins) vereinigt. Es ist bezeichnend für die neue Zeit, daß auf eine solche Weise das Interesse für diese bisher unbeachteten Dinge erwachte und man sich für die vaterländische Geschichte an Trümmern begeisterte, die aus ihrem historischen Lokal und Zusammenhang herausgerissen dem modernen Bewußtsein nicht mehr durch lebendige Ueberlieferung gegenwärtig, sondern als todte Dinge des Studiums gegenüberstanden. Schon fanden sich Einzelne, welche mit ihrer Zeichenmappe aus dem Antikenkabinet und direkt aus dem Atelier Davids zu den nationalen Denkmälern wanderten.

In dieser Erneuerung der Vergangenheit Frankreichs schlug die Kunst den ganz naturgemäßen Weg von außen nach innen ein, indem sie zuerst den Schimmer des Malerischen in dem Helldunkel alter ehrwürdiger Gebäude aufsuchte und in diesen architektonischen Rahmen historische Personen, jedoch sie ihm unterordnend, hineinsetzte. Hier berührt sich die neuanhebende Richtung der französischen Malerei mit der deutschen romantischen Schule, welche die gothische Baukunst wieder zu Ehren brachte und überhaupt in Ruinen und alte Klösterhöfe mit schwärmerischer Sinnigkeit sich zu verlieren liebte: nur daß der Franzose, logischer angelegt und die Gattungen weniger vermischend, nicht in unbestimmte poetische und mystische Empfindungen hinüberschweifte und sich mehr an das eigentlich Malerische hielt. **François-Marius Granet** (1775—1849) und **Philippe Auguste de Forbin** (1777—1841), beide Schüler Davids, beide ihr

Leben lang durch innige Freundschaft verbunden und der Zweite als das geringere Talent immer den Spuren des Ersteren folgend, waren es, denen zuerst der ästhetische Reiz des Mittelalters und der Renaissance in der Architektur aufging. In ihren Bildern ist diese fast immer die Hauptsache. Da man aber ihrer Zeit die Aufgabe der Kunst immer noch in die Darstellung eines bedeutsamen menschlichen Vorgangs setzte, so sind ihre Figuren keine bloße Staffage, sondern stellen fast immer ein geschichtliches oder novellistisches Ereigniß dar, das dem Gebäude gleichsam die Weihe des Geistes gibt, oder stehen doch zu demselben in einem bedeutsamen Verhältniß. Doch gehen beide Maler immer darauf aus, den Vorgang mit der architektonischen Umgebung in einen wirkungsvollen Einklang zu bringen und durch das Spiel der Luftferne und des in den alterthümlichen Raum gefangenen Lichts ihren Bildern den Reiz des ächt Malerischen zu geben. Ihnen kommt es also vorab auf den Ausdruck des geschlossenen, stimmungsvollen Lebens an, das der in die alten Kreuzgänge, Chöre und Hallen einfallende Tag um sich her breitet und in ein mannigfach abgestuftes Helldunkel ausklingen läßt; es ist der Ton, der in seine verschwebende, in die Seele des Beschauers eindringende Wirkung ebenso die bestimmte Kraft der Lokalfarben als die selbständige Bedeutung der Figuren wieder aufhebt: die erste Reaktion einer malerischen Anschauung gegen den plastischen Zwang der antikisirenden Weise.

Für Granet, ein tüchtiges Talent von ausgesprochener Eigenthümlichkeit, traf es sich ganz günstig, daß er aus Mangel an Mitteln die David'sche Schule früh verlassen mußte. Wenn ihn auch der Meister, der seine koloristische Anlage erkannte, gewähren ließ, so hätte doch auf die Dauer das Beispiel und der Einfluß der Schule die Entwicklung seiner Natur nur aufhalten können. So hingegen kam er schon 1802 mit Forbin nach Rom, wo ihm in den antiken Ruinen und den altchristlichen Kirchen bald die Welt aufging, in der seine Phantasie sich heimisch fühlte; und so sehr fesselte ihn diese malerische Atmosphäre, daß er sich ganz dort festsetzte, erst 1819 nach Paris zurückkehrte und von da an den Aufenthalt in beiden Städten wechselte. Auf der Ausstellung von 1810 errang er mit dem Bilde: „Der Maler Stella zeichnet eine Madonna an die Mauer seines Gefängnisses" (mit der Leuchtenberger Galerie nach Petersburg gekommen) seinen ersten Erfolg, in dem zugleich schon der Gegenstoß gegen die klassische Malerei zum Ausdruck kam. Wahrhaft durchschlagend war aber 1819 die Wirkung seines Chors der Kapuzinerkirche auf dem Platze

Barberini (mit Messe abhaltenden Mönchen), eines Bildes, das er für Fürsten und Kunstliebhaber vierzehn mal wiederholen mußte. Zum Theil hatte es Granet wol auch der religiös-kirchlichen Färbung des Motivs zu verdanken, daß er unter der Restauration Einer der gefeierten Meister wurde, und darnach zu schließen, daß er seitdem mit Vorliebe kirchliche Scenen malte, in denen es sowol durch die dargestellte Handlung als die Lichtwirkung auf eine in's Feierliche gesteigerte Stimmung abgesehen ist (z. B. Leichenfeier in der Unterkirche zu Assissi, die Christen in den Katakomben, Einkleidung einer Nonne in der Klosterkirche, Savanarola in seiner Zelle in der Münchener Pinakothek), war er selber durch eine gewisse religiöse Empfindung für derartige Stoffe eingenommen. So wirkte Mancherlei zusammen, ihm auch dann noch die allgemeine Anerkennung zu erhalten, als die romantische Richtung sowol in der Wahl ergreifender Motive als in der malerischen Durchführung über ihn hinausgegangen war; noch 1833 fand sein Loskauf von Christensklaven durch Redemtoristen in einem unterirdischen Gewölbe von Tunis (im Louvre), 1834 sein sterbender Poussin, in seinem Atelier die letzten Tröstungen der Religion in der Gegenwart des Kardinals Massimo empfangend (in der Villa Demidoff bei Florenz), warmen und ungetheilten Beifall. In den letzteren Gemälden, wie auch sonst oft, spielen die Figuren eine mindestens ebenso bedeutende Rolle als die Architektur und überschreiten so die bescheidenen Grenzen des eigentlichen Intérieurbildes; aber doch bleiben sie gleichsam noch eingeschlossen in der malerischen Lichtstimmung des Ganzen und machen so keinen Anspruch auf hervortretende historische Bedeutung. Damit stimmt auch die Art, wie sie behandelt sind: in Bewegung und Ausdruck wol charakterisirt und nach dem Leben genommen, aber der Form nach nur in breiten Massen, bisweilen fast flüchtig ausgeführt, und mit dem Raum, der sie umgibt, mit der Hülle von Licht und Luft, in der sie sich bewegen, wie in Eins verwoben. Daher ist bei ihm die meisterhaft individualisirende Durchbildung eines Terburg nicht zu erwarten, wie er überhaupt mit den Holländern wenig gemein hat; ebensowenig zeigen seine Bilder das klare gesättigte Licht bei kräftigen Lokalfarben in den Innenräumen eines Pieter de Hoogh, noch den feinen silberigen Ton und die leichte, geistreiche und doch sorgfältig durchführende Handschrift eines Teniers. Sein Auftrag ist leicht und flüssig, die Töne nicht ineinanderverschmelzend, sondern keck und bestimmt nebeneinandersetzend; sein Kolorit spielt meistens in's Graue und hat öfters etwas Stumpfes, wird auch einförmig durch die öftere Wiederkehr derselben

Lichtwirkungen. Steht er so in der Behandlungsweise hinter den Holländern zurück, so hat er dennoch auch über die Bewunderung der Zeitgenossen hinaus dadurch einen allgemein künstlerischen Werth, daß er das Malerische in den geschlossenen Innenräumen alterthümlicher Bauten nicht blos zu entdecken, sondern auch wirksam wiederzugeben und durch die anspruchslose und harmonische Zuthat sittenbildlicher Vorgänge aus der Geschichte zu erhöhen wußte. Als er unter Louis Philippe Direktor der Galerie von Versailles geworden war, versuchte er sich nebenbei in Schilderungen der heimathlichen Natur mit passender Staffage, auch hier auf den Ausdruck der Licht- und Luftstimmungen bedacht, und nahm so seinerseits Theil an dem eigenthümlichen Aufschwung der modernen Landschaft.

Forbin, von schwächerer Begabung und nicht blos durch den Vorrang seiner Geburt sondern auch seiner inneren Anlage nach von etwas dilettantischer Art, dabei von südlicher Lebhaftigkeit, ging eben deßhalb auf stärkere, auffallende Effekte aus, die er sowol durch die Wahl ungewöhnlicher Motive als besondere Beleuchtungen zu erreichen suchte. Schon als er noch ganz dem Vorbild des Freundes folgte (Stabiä und der Ausbruch des Vesuvs mit dem älteren Plinius, opfernden Priestern u. s. f.; eine Nonne in dem Kerker der Inquisition, beide 1817), strebte er nach glänzenden koloristischen Wirkungen und nahm, um die Harmonie des Tons zu erreichen, eine verschmelzende, die Halbtöne vervielfältigende Behandlung an; dann aber, nachdem er den Orient, Aegypten und Palästina bereist hatte, stellte er mit Vorliebe die Ueberreste ihrer Monumente dar, in abenteuerlicher Häufung, in abenteuerlichem Lichte und mit seltsamer Staffage. Interessant als ein Vorläufer der Richtung, die nach malerischer, von der modernen Gesittung noch unberührter Natur begierig den Orient in den Bereich der Kunst zieht, ist er doch in seinen Werken ohne eigentlich künstlerische Bedeutung und um die Kunst seines Zeitalters mehr verdient durch den Schutz, den er als Direktor der königlichen Museen manchen jungen Talenten angedeihen ließ. Von den übrigen Nachahmern Granets, an denen es sowol die Neuheit als der Erfolg der Gattung nicht fehlen ließen, hat sich keiner über die namenlose Mittelmäßigkeit erhoben.

Zogen schon diese Künstler die malerische Welt der neueren Geschichte in den Bereich der modernen Kunst herein, aber so, daß sie die Figuren, wenn sie auch wesentlich zur Sache gehörten, doch der Architektur unter-

ordneten: so bildete sich neben ihnen eine eigene Schule (die sogenannte Schule von Lyon, weil dort ihre Begründer zu Hause waren), welche zwar die Umgebung noch als wichtiges malerisches Moment benützte, aber gegen die Personen und Vorgänge, welche sie durchaus dem Mittelalter und der neueren Zeit entnahm, als ihren eigentlichen Vorwurf herabsetzte. So bedeutsam jedoch für den Ausdruck der Stimmung und die ganze Wirkung war auch ihr noch der Raum, in dem sie ihre Scenen spielen ließ, daß es bisweilen, namentlich bei ihrem einen Urheber, F. Fl. Richard, zweifelhaft bleibt, ob die Figuren, ob die Umgebung das eigentliche Bild ausmachen, und so das Sittengemälde wieder in ein Interieurbild umschlägt. Auch diese Richtung, welche tiefer in die Vergangenheit des eigenen Landes einzudringen suchte, kam doch über die Außenseite der Geschichte noch nicht hinaus, wie sie andererseits nicht die großen entscheidenden Momente der ächt historischen That, sondern die anekdotenhaften Züge des geschichtlichen Kleinlebens herausgriff. Sie bildete sich in einem gewissen Gegensatz zu der idealen Komposition und dem hohen Pathos der klassischen Richtung. Ihr Ziel war die Schilderung einer interessanten Begebenheit aus dem Leben der romanischen Völker und zwar in der farbigen Mannigfaltigkeit der äußeren Erscheinung und in der Gewöhnung der den Zeiten eigenthümlichen Sitte: der erste noch unabsichtliche Anfang der romantischen Einkehr in die Vergangenheit. Daher hielt sich dieses Interesse für die neuere Geschichte, namentlich an ihren äußeren Denkmälern wach gerufen, wenig bekümmert um ihren weltbewegenden Inhalt, vorab an die Gebräuche, Geräthe und Trachten, die der Maler um so emsiger mit historischer Treue wiederzugeben suchte, je weniger er nach den tieferen Beziehungen des einzelnen Vorganges frug. Hierin entsprach die Kunst ganz dem kleinen, stillen Gang des in das alte Geleis wieder eingefahrenen Staatslebens; und da es auch den Bourbonen mehr darauf ankam, ihre Vorfahren in friedlichen Situationen als in der Entscheidung weltgeschichtlicher Kämpfe dargestellt zu sehen, traf sie mit den Wünschen der Regierung zusammen. Zudem hatte es seinen Reiz, im Gegensatz zu der Alles gleichmachenden Einförmigkeit der modernen Gesittung auf die Zeiten zurückzugehen, da der Einzelne noch Etwas galt und die Individuen mit dem vollen Recht der Persönlichkeit im Kampf gegeneinander oder mit dem Ganzen hervortraten. Die Poesie des Ritterlichen, des Chevaleresken, welche sich die Bourbonen so gerne zugeschrieben hätten, sollte wenigstens im Bilde wieder aufleben, und so wurde man nicht müde, Franz I. und Heinrich IV., Bayard und

Duguesclin in den verschiedensten Lebenslagen darzustellen. Auch von dieser Seite bildet die Richtung den Anfang der romantischen Kunst. Sie erklärt thatsächlich die malerischen Stoffe der romanischen Welt für die wahrhaft ästhetischen und entnimmt ebendeßhalb ihre Motive öfters auch dem italienischen Epos; sie ist zugleich von dem dunklen Gefühl geleitet, daß diese vergangene Welt um so schöner sei, als sie eine untergegangene ist. In dem Wettlauf, den die moderne Kunst und die moderne Poesie beschreiben und in dem sie sich wechselseitig überholen, ging diesmal in Frankreich, in geradem Gegensatze zu Deutschland, die bildende Kunst der dichtenden voraus: eines der Anzeichen, daß in der Entwicklung des modernen französischen Geistes die Malerei eine bedeutendere Stelle einnimmt, als dies deutscherseits der Fall ist.

Die Gründer der Schule waren: François Fleury Richard und Pierre Paul Revoil (1776—1842): Beide Schüler Davids, wie Granet und Forbin innige Freunde, hier jedoch der Letztere den ersten Urheber überragend, und was bezeichnend ist, beide von gut christlicher, an's Kirchliche streifender Gesinnung. Richard gab schon 1802 die Darstellung eines empfindsamen Motivs aus der französischen Geschichte mit bunten Fenstern und in der Farbigkeit mittelalterlicher Kostüme; dann bis 1824 mehr oder minder ansprechende Züge aus dem Leben Karl's VII., der Maria Stuart, der Mlle. de la Vallière und fanzösischer Kriegshelden, auch Scenen aus dem Leben der großen Poeten des Cinquecento. Bisweilen benutzte er den Vorgang fast bloß als Staffage zu einem Architekturbild; meistens läßt es schon das Größenverhältniß der Figuren zum umgebenden Raume und Geräthe unklar, was denn der eigentliche Gegenstand des Bildes sei. Von seinen Gemälden, an denen man die gefällige Erscheinung und einen gewissen harmonischen Ton rühmte, hat sich wenig erhalten; er hat nur die geschichtliche Bedeutung, Anführer der Schule und einer der Vorboten der romantischen Kunstweise zu sein. Von größerer Begabung und seiner Zeit fast unbestritten anerkannt war Révoil, dessen Thätigkeit sich von 1810 bis in die dreißiger Jahre erstreckt. Gleich eines seiner ersten Bilder (Karl V. läßt für die Herzogin von Estampes in die Schüssel, welche sie ihm hält, einen Ring fallen, ohne daß es der mit seinem Narren beschäftigte König Franz gewahr wird) fand auf der Ausstellung (1810) einen solchen Erfolg, daß es den Namen: „Der Diamant des Salons" erhielt. Das figurenreiche Bild verstand, indem es verschiedene Episoden vereinigte (es läßt selbst hinter einer Säule den Primaticcio, im Begriff

Karl V. zu zeichnen, hervorschauen), Allerlei zu erzählen; die so oft wiederholten Götter und Helden des Alterthums wußte man endlich auswendig und nun war es ein neuer Reiz, den pikanten Zügen aus der vaterländischen Geschichte auf der Leinwand nachzuforschen. Zudem hatte man seine Freude an den mit antiquarischer Sorgfalt nachgebildeten Trachten und Geräthen, die den unverkennbaren Stempel der Zeit trugen, wie man zugleich die Feinheit der Ausführung bewunderte, mit der Alles bis zum kleinsten Geräthe herab gleichmäßig vollendet war, und an der Frische und Bestimmtheit des farbigen Kolorits sein Gefallen hatte. Auch verstand sich Révoil auf eine glückliche Wahl der Motive, wie auf eine ansprechende, leichtverständliche Auffassung. Seine Stoffe zumeist dem Mittelalter und der Renaissance entnehmend, hielt er sich an die hervorragenden Figuren der Geschichte, denen von vornherein das Interesse des Beschauers gesichert war, und schilderte gefällige Züge ihres Lebens, in denen eine liebenswürdige Empfindung und zugleich die Sitte des Zeitalters sich aussprachen: Der genesende Bayard unter den ihn pflegenden Frauen in Brescia (1817), die gefangene Jungfrau von Orleans in Rouen (1819), Heinrich IV. mit seinen Kindern spielend, Maria Stuart von ihren Dienern Abschied nehmend (1822), Bertrand de Guesclin als Sieger auf dem Tournier zu Rennes: Alles Stoffe, welche eine gemüthliche Mitte halten zwischen historischer Bedeutsamkeit und der behaglichen Beschränktheit des bloßen Sittenbildes. Bisweilen auch hielt sich Révoil einfach an das Letztere, natürlich wieder nur in Schilderungen des vergangenen Lebens, wobei er mit Vorliebe das ritterliche Treiben der höheren Stände in anmuthigen Scenen behandelte. Was den Maler selber anlangt, so zeigt schon sein Leben, wie die neue Richtung der Malerei mit dem erneuten Regiment der Bourbonen Hand in Hand ging. Deren Rückkehr hatte ihn zu Versen begeistert (eine gewisse literarische Bildung fehlte selbstverständlich dem in der Geschichte sich fleißig umsehenden Künstler nicht, wie er denn auch historische Romane und Ritterlieder verfaßte); nicht wenige seiner Bilder gingen in den Besitz der königlichen Familie über, er selber wurde Maler der Dauphine und ließ sich 1830 den Sturz seiner Beschützer so zu Herzen gehen, daß er seine Professur an der Kunstschule zu Lyon niederlegte und sich in Stille und Einsamkeit zurückzog. Erst später, nachdem er nach Jahren einen neuen Erfolg errungen, befreundete er sich mit dem Julikönigthum und war dann noch für die Galerie von Versailles thätig.

Nach dem Vorgang Richard's und Révoil's gingen bald Mehrere aus der klassischen Schule Davids und seiner Anhänger zu der historischen Genremalerei über: Vermay (früh aus Frankreich ausgewandert und verschollen), Pierre-Nolasque Bergeret, Alex. Menjaud (1773—1832), der ebenfalls an den Bourbonen gute Kunden fand, indem er ihre Vorfahren verherrlichte und nebenbei in den Kreis seiner Darstellungen das Leben der großen italienischen und französischen Künstler zog, der obenerwähnte Ducis, der seinerseits am liebsten aus den überlieferten Geschichten der Poeten und Maler seine Vorwürfe holte, Alexis Nicolas Pérignon (1785—1864), der gleiche Stoffe mit bestechender Glätte zu behandeln wußte, Grenier und Destouches, die sich übrigens später ausschließlich dem bürgerlichen Sittenbild zuwendeten, endlich Joseph Beaume (geb. 1790) aus der Schule von Gros, der in beiden Gattungen gleich unermüdlich, doch in der eleganten Behandlung der Kostüme, namentlich aus den Zeiten Ludwigs XIII. und XIV. seine Stärke hatte und außerdem eine Reihe kleiner Schlachtengemälde für Versailles lieferte; während andere Nachfolger der klassischen Richtung, wie Nicolas-André Monsiau (1754—1837), zwar von dieser nicht ließen, aber doch auch in der neuen Gattung sich versuchten und in diese natürlich die pathetische Bewegtheit der Schule mit hinübernahmen. Von allen diesen kam im Grunde Keiner über Révoil hinaus, der sie, Alles in Allem genommen, nicht blos als Begründer der neuen Weise, sondern auch in der Ausführung überragte.

Was die Anschauungs- und Behandlungsweise dieser ganzen Genremalerei anlangt, so unterschied sie sich von der David'schen Schule durch eine naivere an die Wirklichkeit sich enger anschließende Auffassung und in Bewegung und Geberde durch einen einfacheren, weniger gespreizten Ausdruck. Indeß verläugnet sie ihren Ursprung aus jener Schule insofern nicht, als ihr die konventionelle Formengebung derselben noch anklebt. Im Kolorit strebt sie zwar nach größerer Mannigfaltigkeit und ihren Vorwüfen gemäß nach dem satteren volleren Schein des realen Lebens; aber sie sucht noch nicht nach dem eigentlich malerischen Ausdruck, in dem gleichsam die Seele des Vorgangs stimmungsvoll herausschlüge und die Form sich unterordnete, noch nicht nach dem selbständigen Reiz der farbigen Erscheinung und der ineinanderspielenden Töne. Ihr fleißiger, aber trockener Auftrag giebt den Bildern ein etwas schweres und nüchternes Ansehen, wie auch die Stellungen das Gezierte der klassischen Schule noch nicht überwunden haben und die Köpfe den Charakter, das individuelle Leben vermissen lassen. So

begründete dieser erste Rückschlag gegen den vorangegangenen Idealismus keinen entschiedenen und eigenthümlichen Fortschritt in der künstlerischen Darstellung, ebenso wie er nicht aus der Tiefe der modernen Weltanschauung die neue Stoffwelt ergriff, sondern oberflächlich an sie herantrat. Wie blos die Anekdote sein Bereich war, so war seine Schilderungsweise nur auf einen ganz äußerlichen Reiz der Erscheinung gerichtet. Für eine solche Auffassung und Behandlung ist vorab die Bedeutung bezeichnend, welche die ganze Richtung auf das Beiwerk legt, auf Kostüme und Lokal der vergangenen Zeiten, auf die Möbel und Waffen, Stoffe und Geräthe. Den Charakter der Geschichte glaubte man in ihrem Kleide zu fassen, ihr Wesen in den äußeren Formen der Gesittung zu haben; dieser Malerei ging das Malerische der romantischen Zeitalter noch ganz in ihrem Gewand auf. So hatte zuerst die Lyoner Schule das Schicksal, dem so oft die moderne historische Kunst verfällt: daß sie, unfähig den Geist der Geschichte aus dem Leib der Erscheinung herausleuchten zu lassen, an die Umhüllung sich hält und entweder im Schein von Sammet, Seide und Leder sich vertändelt oder mit pedantischer Gewissenhaftigkeit den Schnitt alter Reiterstiefel, die reichen Formen alterthümlichen Hausraths nachbildet. Beides natürlich gehört mit zur Sache. Aber daß die Kunst Beides dem Ausdruck des inneren Lebens unterordnen sollte, das fühlte man schon damals, da doch die Zeit selber, ermattet und in unthätigen Kleinmuth versunken, noch nicht im Stande war, zum eigentlichen Nerv der Geschichte durchzudringen und in das innere Triebwerk der großen historischen Ereignisse hineinzusehen. Es blieb von der Kritik nicht ungerügt, daß Révoil mit gleicher Sorgfalt wie die Figuren das Beiwerk behandelte, ja dieses, nach reichen und seltenen Mustern in's Kleinste ausgeführt, öfter sogar vor den Figuren hervortreten ließ. Auch war die kleinliche Ausführung, der es vor Allem um Glätte und Sauberkeit zu thun ist, nur die natürliche Folge jener Vorliebe für das Gerümpel verflossener Jahrhunderte. Die ganze Schule kennzeichnet es, daß Révoil allmälig eine bedeutende Sammlung von allerlei Waffen, Trachten und Möbeln zusammenbrachte und so in seiner Person den Maler mit dem Antiquar vereinigte.

2.

Das Sittenbild der neuen Zeit.

Obwol die Lyoner Schule eine größere Bedeutung nicht erlangte und in ihren Vertretern auf die Stadt beschränkt, nach der sie benannt war, in Paris als selbständige Richtung kaum anerkannt wurde, bildete sie doch einen Kreis von Künstlern, der die kleineren Fächer der Malerei, das Sittenbild überhaupt und die Landschaft der einheimischen Natur, welche die Kunst der Revolution und der Kaiserzeit vernachlässigt hatte, wieder aufnahm. Auch darin befand sie sich im Gegensatz zu der letzteren; diese hatte im Einklang mit der stürmisch bewegten Zeit, die mit dem schweren Tritt der großen Ereignisse über die friedliche Beschränkung des täglichen Daseins zerstörend hinwegtrat, die Darstellung des Kleinlebens verachtet. Unter dem Alles erhaltenden Regiment der Bourbonen sollte auch dieses wieder zu seinem Rechte kommen, denn nun erhielt das stille behagliche Treiben des Privathauses wieder Reiz und Werth. Freilich fehlte demselben der breite Boden einer fest gegründeten, aus dem Volke selber erwachsenen Gesittung; die Kette der Zeiten war abgerissen und eine neue Sitte, eine neue Kultur erst im Werden, die charaktervolle Selbständigkeit aber, die dem Privatleben noch eigenthümlich war, hatte sich ganz in die Sphäre der innerlichen Geistesbildung zurückgezogen. So kam es, daß auch auf diesem Felde die Künstler nur die äußerliche Erscheinung zu fassen wußten, welche des tieferen Inhaltes entbehrte. Die Weise, wie Drolling (vergl. S. 136) das bescheidene Innenleben der bürgerlichen Stände in pünktlicher Ausführung geschildert hatte, fand nun Anklang und Nachahmung, nur daß jetzt die Figuren mehr in den Vordergrund traten.

Unter den Künstlern dieser Richtung zeichnete sich im ersten Jahrzehnt der Restauration und von den Bourbonen begünstigt Michel Philibert Génod aus (geb. 1795), ein Schüler von Révoil, der das Interesse dieser kleinen Philisterwelt, die nun in die Kunst eingetreten war, durch die Zuthat rührender Familienvorgänge zu erhöhen suchte, dabei aber nach der Weise des Meisters auf Gerümpel und Hausrath allen Fleiß verwendete. Neben ihm behandelte in ähnlicher Weise und mit gleichem Erfolg ein anderer Schüler Révoils, Jean Claude Bonnefond (1790—1860, Direktor der Lyoner Kunstschule) die mehr malerischen Stoffe des Vagabundenlebens und des im

Freien hantierenden Handwerkers: Savoyarden, Hufschmiede beim Geschäfte, Geflügelhändler und herumziehende Musikanten, mit trockener Auffassung einfach an die Natur sich haltend und mit der gewohnten sorgfältigen Ausführung der Schule; später indessen, vom Jahre 1827 an, nahm der Maler seine Vorwürfe aus dem italienischen Volksleben, im Anschluß an Schnetz und L. Robert, neben denen wir ihn daher noch einmal treffen werden, und hob sich dann auf eine höhere Stufe der künstlerischen Darstellung. Jacomin endlich, ein geringeres Talent, schilderte kleine Vorfälle aus dem Soldatentreiben, während die Schule in Michel Grobon auch ihren Landschafter hatte, der die bescheidene Natur der Heimath mit Treue und Fleiß wiederzugeben bemüht war, daneben aber ebenfalls in Genrebildern die niedere Sphäre des täglichen Treibens behandelte. Der ganzen Richtung klebte die Prosa der von den vorangegangenen Heldenthaten erschöpften Zeit an, mit der sie sich zudem im Rückschlag gegen die Idealität der Klassiker Etwas wußte; daher ist in der Auffassung der Genannten weder der geringste Humor noch die in sich gehaltene Tiefe und Fülle des Lebens, die z. B. den ganz einfach gegebenen Figuren eines Metsu eigen ist. Damit steht die Darstellungsweise im Einklang, die eine gewisse Trockenheit und Härte, namentlich im Kolorit Schwere und Stumpfheit nicht los wird. —

Eine Zukunft konnte diese Schule nicht haben, und so wurde sie denn auch bald von bedeutenderen Richtungen, denen durchschlagende Talente Bahn brachen, überholt und zurückgedrängt. Nur ein Anhänger derselben und Schüler von F. Richard hat sich einen Namen — von freilich zweifelhafter Bedeutung — gemacht und fast bis in die jüngste Zeit zu erhalten gewußt, Claudius Jacquand, indem er das historische Sittenbild nach der Weise der Meister fortbehandelte, aber später nach dem Vorbild der romantischen Schule in die Ausführung eine größere Freiheit, in das Kolorit mehr Stimmung, mehr Reiz und Wärme zu bringen suchte. Oefters gibt er nur Schilderungen der Gesittung früherer Zeiten; anderemale aus dem Leben großer historischer Personen anekdotenhafte Begebenheiten, die sich indessen manchmal malerisch nur halb aussprechen, da sie vollständig nur durch das Wort mittheilbar sind: ein Gebrechen an dem übrigens, wie wir noch sehen werden, die moderne historische Malerei nicht selten leidet. So stellt eines seiner besten Bilder die letzte Zusammenkunft Karls I. mit seinen Kindern dar (Ausstellung 1855; jetzt in der Sammlung des Luxembourg), in dem Augenblick, da er das bekannte Wort spricht:

„mein Kind, nun werden sie deinem Vater den Kopf abschlagen“; das ist durch eine Geberde ausgedrückt, die natürlich den Vorgang nur andeuten kann, und so bildet auch hier, wo es doch auf die Empfindung des Beschauers abgesehen ist, das Gepränge mit den malerischen Kulturformen und Kostümen die Hauptsache. Eine äußerliche malerische Wirkung ist denn auch so ziemlich Alles, was Jacquand anstrebt und durch das Vermischen alter und neuer Manier, zu der er sich nicht erheben kann, nothdürftig erreicht. Im Ausdruck bleibt er matt und gezwungen, in der Bewegung noch in der Steifheit der alten Schule befangen.

Auch in der Schilderung des bürgerlichen Lebens war die Lyoner Schule der Vorbote einer neuen rasch sich ausbreitenden Gattung: nur daß diese, das Fach weiter ausbildend, sich nicht mehr mit der äußerlichen Erscheinung dieser kleinen Welt begnügte, sondern durch die Darstellung ihrer Leiden und Konflikte, durch den Ausdruck einer tieferen Empfindung auf die Seele des Beschauers zu wirken suchte. Man fühlte die Leere und Verwaschenheit, welche durch den plötzlichen Bruch mit der vorangegangenen Gesittung in die Erscheinung des Volkslebens gekommen war, und dachte diesen Mangel durch einen rührenden Inhalt, durch die Kämpfe und Schicksale der bürgerlichen Existenz zu ersetzen. Die Leidenschaften und Wechselfälle, welche bisweilen den stillen Kreis der Familie von Grund aus aufwühlen, traten nun um so mehr in den Vordergrund, als das thatenlose Regiment der Bourbonen die Aufregung des öffentlichen Lebens vermissen ließ, dagegen die Entwickelung des persönlichen Lebens, die unserem Jahrhundert eigenthümlich ist, begünstigte. Doch beschränkten sich hierbei die Maler fast durchgängig auf die niederen Stände, in denen sie doch noch mehr Natur und günstigere Formen fanden, als in den höheren. So nahm diese Kunst das Sittenbild wieder auf, wie es Greuze am Ende des achtzehnten Jahrhunderts gelassen hatte; er war ja der Vorläufer einer neuen Zeit gewesen (s. S. 18) und so lag diese Erneuerung in dem Lauf der Dinge begründet. Nur ging jetzt, was der vereinzelte Griff eines großen Talentes gewesen, in die Breite der allgemeinen Anschauung und in die vielen Hände einer Zahl minder bedeutender Künstler über. Das stille Glück und Leid des Familienlebens, das in der Salonatmosphäre des achtzehnten Jahrhunderts nicht gut hatte aufkommen können, trieb jetzt mit dem Hervortreten des Bürgerthums nach allen Seiten seine Sprößlinge. Daher kehrte auch die Verwandtschaft, welche die Malerei von Greuze zur Poesie gehabt hatte, nun in anderer, weit umfassenderer Weise wieder.

Waren die bürgerlichen Dramen Diderots, damals so ziemlich die einzigen ihrer Gattung, mit den Sittenbildern des Zopfmalers Hand in Hand gegangen: so bildeten jetzt die neuen Genremaler dieser Art die Vorläufer einer ganzen Literatur, welche das Leben des „Mannes aus dem Volke" in allen seinen Konflikten und Verhältnissen sowol auf der Bühne, wie in Romanen, bald komisch, bald tragisch, am liebsten aber mit einer ungewissen Mischung von Beidem als Rührstück behandelte. Auf Rührung sah es auch jene Kunst ab, sie wollte die Seele des Beschauers in Schwingung versetzen, indem sie ihm vor Augen führte, wie auch das kleine Dasein der niederen Stände von unendlichem Schmerz und Kampf bewegt sei. Natürlich ging das nicht anders, als indem sie einen novellistischen Hergang so gut wie möglich zur Anschauung brachte, d. h. im Bilde erzählte. Da sie die tieferen Regungen und Widersprüche des menschlichen Lebens dem Blick aufschließen wollte, begnügte sie sich nicht mit den einfachen Situationen, welche die holländischen Genremaler in den Rahmen der Kunst ganz einzuschließen wußten, sondern schilderte ein bedeutsames Glied aus einer Kette verwickelter Verhältnisse, das die Einbildungskraft bald vor- bald zurückwarf, bald wieder an sich zog: ein Uebergreifen der Malerei in ein der Poesie eigenthümliches Stoffgebiet, wie es uns in der modernen Kunst noch öfters begegnen wird. Uebrigens blieben dabei jene Maler innerhalb der bescheidenen Grenzen jener kleinen Welt, ohne schon von der socialen Frage, welche später die niederen Stände in einem besonderen Lichte erscheinen ließ, ein Bewußtsein zu haben. Erst die neuere Kunst versuchte jene Stoffe, so gut es eben ging, auch von dieser Seite zu fassen.

Diese Art von Sittenbild war namentlich vertreten durch die schon obengenannten Destouches, Grenier und Beaume, die vom historischen Genre zum bürgerlichen übergegangen waren; dann noch durch Roehn und Vigneron. Vorab war es Paul Emile Destouches (geb. 1794), der unverkennbar die Weise von Greuze wieder aufnahm (ohne freilich dessen geistreiche Darstellung und meisterhafte Leichtigkeit erreichen zu können) und mit seiner empfindsamen Auffassung des häuslichen Lebens eine Zeitlang Glück machte. Die Rückkehr der gefallenen Tochter in's elterliche Haus, wo sie von den Ihrigen mit verschiedenen Empfindungen aufgenommen und ihres schmachvollen Putzes wieder entkleidet wird (1827); die durch die Ansprüche einer verlassenen Geliebten „unterbrochene Unterzeichnung des Ehevertrags";*) die Liebe als Arzt am Bett eines reichen Mutter-

*) Gestochen von Sixdeniers in Aquatinta-Manier.

söhnchens, das die Leidenschaft zu einer Bäuerin krank gemacht hat (beide 1831) *); eine Gesellschaft von Näherinnen, von denen eben die Eine den Absagebrief ihres Liebhabers erhalten (1833) **): das waren Stoffe, die aus dem Leben des Tages gegriffen das Publikum um so mehr ansprachen, als sie einerseits der landläufigen Moral des bestraften Lasters Genüge thaten und andrerseits die Einbildungskraft sinnlich beschäftigten. Indessen spukte noch in diesen Bildern Etwas von der Unnatur des achtzehnten Jahrhunderts und der Bauernwelt der komischen Oper, während sie zugleich ein Vorspiel gaben des späteren Grisettendrama's; es fehlte ihnen an den lebendigen und ungeschminkten Zügen des wirklichen Lebens, überhaupt an der Ursprünglichkeit und so stehen sie auch in der Auffassung und Empfindung hinter den Werken von Greuze, die ihre Weise wenigstens nicht aus zweiter Hand haben, weit zurück. Die Behandlungsweise ist weniger sorgfältig als die Lyoner Schule, jedoch leichter und im Kolorit weniger stumpf. — François Grenier (Saint-Martin, geb. 1793), der sich zuerst in der klassischen Weise versucht hatte, gab diese bald auf, um sich, von einem entschiedenen Talent der Beobachtung getrieben, der Genremalerei zu widmen. Nachdem er dann eine Zeitlang seine Stoffe aus dem Soldatenleben geholt, griff er mit noch größerem Erfolg zu dem Sittenbilde der niederen Stände. In seiner Auffassung ist er harmloser als Destouches, in der Darstellung einfacher und wahrer, wie er denn mit ziemlichem Glück den Charakter und die Mannigfaltigkeit der Natur trifft und auch im Ausdruck der Empfindung naiver ist. Er schilderte gern die kleinen Leiden und Freuden einer armen Familie: verlorene, wiedergefundene, von einem Wolf angefallene, als Holzdiebe ertappte Kinder (1827 bis 1833). Den größten Beifall fand jedoch sein „Vagabund, mit Weib und Kind auf der Landstraße ziehend" (1831), diese mit allen Zeichen des Jammers, er selber schon mit dem Stempel des Verbrechens ***): die Gruppe, wie die Umgebung recht nach dem Leben und indem die Figuren nicht auf die Spitze eines spannenden Momentes gestellt sind, von einer größeren Wahrheit der Erscheinung als bei Destouches. — Beaume, in allen Fächern des Sittenbildes thätig, versuchte sich bisweilen auch und mit

*) Gestochen von Maile.

**) Gestochen von Jazet, in Aquatintamanier. Diese flüchtige und verwaschene Manier, in der es namentlich Jazet zu einem zweideutigen Ruf gebracht, hat nicht wenig dazu beigetragen, alle diese billig zu beschaffenden Blätter zu einem zweifelhaften Schmuck bürgerlicher Wohnungen zu machen.

***) Gestochen von Jazet.

Glück in dieser pathetischen Gattung (seine Bauern bei der Ernte vom Sturm überrascht: Kinder und Eltern in allen Situationen des Jammers und der Verzweiflung, 1833, lebendig im Ausdruck und in der Gruppirung). Neuerdings ist er zu einfacheren Motiven zurückgekehrt, die er in der feinen Ausführung der älteren Weise etwas trocken und hart behandelt, indessen durch schöne Lichtwirkungen anziehend zu machen weiß (1861 verschiedene Jagdscenen). — Hierher zählt noch die kurze Thätigkeit des Malers Lesorre (früh gestorben und verschollen), dessen kranker Savoyardenknabe, auf elendem Lager, von seinem Bruder gepflegt, durch die naive Wahrheit der Erscheinung und den ergreifenden Ausdruck des Leidens im Salon von 1831, wie selbst Heine hervorhebt, Aufsehen erregte. — In der Schilderung von Jammer und Unglück des modernen Lebens, die förmlich auf Erschütterung des Gemüths ausging, trieb es endlich Pierre-Roch Vigneron (geb. 1789) auf die Spitze (der Leichenzug des Armen — nur ein Hund folgt der Bahre; das Duell*); eine Mutter, die das Elend zwingt, ihr Kind zu verlassen (1822); eine andere, die, vom Balle heimkehrend, das ihrige neben der Amme erstickt findet (1833**)); der zu Grunde gerichtete Spieler u. s. f.). Diese Schauerstücke, deren Wirkung der Maler durch eine gewisse Natürlichkeit der Darstellung zu steigern wußte, waren damals so sehr nach dem Geschmack des Publikums, daß sie durch Stiche und Lithographien vervielfältigt und von Anderen mannigfach variirt und nachgeahmt wurden. Sie waren die Vorboten jener Schauerdramen, die seit den dreißiger Jahren die Pariser Volkstheater füllten; das erste Zeichen der erschlafften Zeit, die von der Kunst falsche Reizmittel und die Erregung einer derben, stofflichen Empfindung wollte. — Dagegen hielt sich Adolphe Roehn (der Vater, geb. 1780) in seinen Familienbildern in den bescheidenen Grenzen einer weicheren Sentimentalität, wie er denn auch auf die Beziehung zur Gegenwart wenig Gewicht legt und daher öfters seine Scenen in das Kostüm vergangener Jahrhunderte kleidete. Er bildet den Uebergang zu den Genremalern, die sich ohne Unterschied aus allen Gebieten des niederen Kulturlebens mehr oder minder dankbare Stoffe holen und denen es so wenig auf einen besonderen Inhalt ankommt, daß sie öfters ihren Figuren gar keinen mitgeben.

Was die Darstellungsweise dieser ganzen Gattung im Gegensatze zur klassischen Schule kennzeichnet, aus der ihre Vertreter doch herkommen, ist

*) Gestochen von Jazet; von Durand, von beiden in Aquatinta.

**) Gestochen von Jazet in Aquatinta.

ein engerer Anschluß an die Natur, an die charakteristische Form und Bewegung der Wirklichkeit: und hierin liegt, so untergeordnet auch im Ganzen diese Kunst ist, der Ansatz eines Fortschritts. Noch deutlicher zeigt sich dies an den Genremalern jener Zeit, denen an der Erscheinung mehr liegt, als an einem rührenden Interesse, das ihr Reiz geben soll, die sich daher einfachere Situationen zum Vorwurf nehmen und das Familienleben, überhaupt das Thun und Lassen der verschiedenen Stände, von seiner harmlosen, gemüthlichen und malerisch dankbaren Seite fassen. Unter diesen ist namentlich Pierre Duval le Camus (1790—1854) zu nennen, dessen anspruchslose Gemälde als wirkliche Sittenbilder wenigstens für die äußerlichen Formen der Zeit gelten können und durch die Lebendigkeit des Ausdrucks, die äußere Gewandtheit der Formengebung und freilich trockene Feinheit der Ausführung sich die Gunst des Publikums lange erhalten haben. Gleich eines seiner ersten Werke, eine Trauung in einer Pariser Sakristei (1822), das freilich für unser Auge durch die Unnatur des damaligen Kostüms etwas unabsichtlich Komisches hat, half ihm zu einem Namen. — Allmälig trat nun außer der nächstgelegenen auch die entferntere Kulturwelt in den Gesichtskreis der Kunst und zwar zunächst, wie sich erwarten ließ, das italienische Volksleben. Es war eine Frau, Hortense Haudebourt-Lescot (1785 bis 1845), die zuerst die malerischen Stoffe desselben in die moderne Kunst hereinzog; freilich noch mit beschränkter Auffassung, der die angeborene Größe jenes Stammes und der breite Wurf seiner Erscheinung ebenso verschlossen blieben, wie die verschleierte Tiefe seiner Empfindung, die später L. Robert enthüllte. Sie entdeckte das Malerische nur äußerlich, in der freien, runden Bewegung und in der Farbigkeit des südlichen Lebens und empfand so wenig das Eigenthümliche desselben, daß sie fast ebenso gern und ebenso oft ihre Vorwürfe dem kleinen Treiben des französischen Mittelstandes entnahm. Zudem fehlt ihren Bildern, die zwar in Form und Bewegung nicht ungeschickt sind, durch die oft grellen, umgebrochenen Farben und den harten, gestoßenen Auftrag der Reiz des Tons und der harmonischen Wirkung. Aber auch so war der Griff zu jenen Stoffen ein guter gewesen und der Erfolg blieb nicht aus. Die verschiedenen Geschäfte und Belustigungen des Volkes, das mit angeborener Anmuth Lust und Leid statt in der Stille des Hauses unter freiem, warmen Himmel durchlebt, boten ihr unerschöpfliche günstige Motive, durch deren Darstellung sie sich von 1812 bis in die zwanziger Jahre hinein den Beifall des Publikums zu sichern wußte.

So wurde das antike, sowie das neue napoleonische Heldenthum sofort durch die bescheidenere, aber umfassende Welt sowol des vergangenen als des gegenwärtigen Kulturlebens zurückgedrängt. Neben das historische Bild trat in breiter Ausdehnung das Sittenbild, das den Menschen in der Gewöhnung des täglichen Daseins und versenkt in die Gattung, in die allgemeine Gesittung faßt. Denn auch das geschichtliche Genrebild gibt seine Personen in dem einfachen Kleide des Privatlebens und in Situationen, die auf die weltbestimmende Macht der Geschichte nur von ferne hindeuten, oder besondere Ereignisse, die nur die kleinen Ausflüsse sind der großen Begebenheiten. Aber indem sich die Kunst in die Weite dieser neuerschlossenen Stoffwelt ausbreitete, hielt sie sich nur an die äußere Erscheinung oder an ein solches Interesse besonderer Momente, das über die Erscheinung hinausging. Sie vermochte nicht den tieferen Lebensinhalt, der auch der Wirklichkeit des Tages nicht fehlt, zum Ausdruck zu bringen und halb noch in der David'schen Formenweise befangen, halb dem Naturstudium zugewendet, ohne eigenen Charakter, ihrer Darstellung weder den Reiz einer eigenthümlichen Auffassung, noch den Zug und Wurf der Realität zu geben. Sollte sich die Malerei wirklich erneuern und im Gegensatz zur vorangegangenen Epoche das ganze Leben, auch in seinen gewöhnlichen Stoffen, in sich aufnehmen, um es in den Adel seelenvoller, künstlerischer Erscheinung zu erheben: so mußten neue Talente auftreten, welche mit der klassischen Weise entschieden brachen und auf den Schultern der neueren großen Kunstepochen aus eigener Kraft die ganze dem modernen Geiste sich enthüllende Stoffwelt zu beseelen und in neue lebensvolle Formen zu gießen vermochten. Sie sind die Fortbildner der modernen Kunst, welche einen neuen tiefen Einschnitt in ihre Geschichte bilden. Doch ehe wir uns mit ihnen beschäftigen, haben wir nach den Ausläufern der David'schen Periode zu sehen und nach der Stellung, die sie in der Kunst der Restauration einnehmen.

3.

Die Nachfolger der klassischen Epoche und die Aufträge der neuen Regierung.

Den vielen Nachfolgern der klassischen Kunstperiode, zu denen auch die Schüler Regnaults und Vincents zählten und die sämmtlich von der einmal angelernten Anschauungsweise Davids nicht mehr lassen konnten, wurde es dennoch nicht schwer, sich mit den Neigungen und

Grundsätzen der neuen Regierung zu verständigen. Sie unterschieden sich darin von den Vertretern der klassischen Dichtung, die unter dem Kaiserreich zu Ansehen und Bedeutung gelangt, unter den Bourbonen durchgängig antiroyalistisch waren. Die Restauration hatte sofort die römische Akademie als eine Einrichtung der Vorfahren wieder hergestellt; es war ihr zudem ganz Recht, durch die Fürsorge für die jungen Talente die Kunst in eine gewisse Abhängigkeit vom Staat zu bringen und über ihre Leistungen eine Art von Aufsicht zu führen. Sie hatte nichts gegen das regelfertige Formenwesen der Schule, da der alte Inhalt der Römertugend und republikanischen Gesinnung aus ihm gewichen war und nun seine am Ueberkommenen festhaltende und geübte Gesetzmäßigkeit ein ganz bequemes Gefäß abgab für einen neuen, der Regierung erwünschten Inhalt.

Soweit aber diese Kunst noch selbständig war, konnte man sie ruhig gewähren lassen. Denn sie hatte sich verloren in die bunte Gestaltenmenge der Mythologie, mit der sie nun ein bedeutungsloses Spiel trieb. Der Versuchung, die der Malerei von jeher nahe liegt, an den nackten Gottheiten und der heiteren Sagenwelt der Antike die sinnlich reizende Seite hervorzuheben, hatte schon die Kunst des Kaiserreichs nicht widerstanden; jetzt ergab man sich ihr um so bereitwilliger und emsiger, als man so auf neue Erfolge hoffen durfte. So waren seit der Rückkehr der Bourbonen die Liebesscenen der Götter und Halbgötter, Psyche und Aphrodite in allen möglichen Zuständen an der Tagesordnung, und der Hof, der zwar tugendhaft geworden, aber doch von dem lockeren Blut der Vorfahren noch so viel in sich haben mochte, um derlei nicht ohne Wohlgefallen anzusehen, ließ die Anhänger der klassischen Weise gerne gewähren. Uebrigens verhielt sich diese Kunst zu der ähnlichen Gattung der Rokokozeit ungefähr ebenso wie der restaurirte Hof zu dem Ludwigs XV.: sie war zwar ehrbarer und von einer gewissermaßen anständigen Nacktheit, indem sie noch immer auf die klassische Linie und das Vorbild der Antike pochte, aber ausdruckslos, langweilig und lag in den letzten Lebenszügen. Man wollte anmuthig sein und zugleich in der Zeichnung korrekt bleiben; aber abgesehen davon, daß man das warme schwellende Leben des Fleisches wiederzugeben auch nicht entfernt im Stande war, ging die beabsichtigte Grazie in der todten, den Alten ohne Verständniß abgesehenen Formeneleganz vollständig verloren. Außer dem obengenannten Ducis waren in dieser Weise namentlich noch thätig: Joseph Ferdinand Lancrenon, Schüler von Girodet, Jean Joseph Ansiaux, Schüler von Vincent (1764—1840), Paulin Guérin (1783—1855,

außerdem fleißiger Portraitmaler), Louis Edouard Rioult (geb. 1780), Pierre Félix Trézel (1782—1855), Schüler von Prudhon, dessen Weise sich anzueignen er sich vergeblich bemühte. Auch die anderen Nachfolger der David'schen Zeit, von denen gleich die Rede sein wird, griffen bisweilen — wie David selber am Ende seiner Tage — in dieses nicht undankbare Fach hinüber. So beliebt war eine Zeit lang diese etwas lüsterne Grazie, daß selbst das alte Testament für sie seine Stoffe hergeben mußte. Es war Hersent (s. unten), der 1822 mit einem solchen Bilde, das Ruth und Booz auf dem Liebeslager im Morgendämmerlichte darstellte*), das Publikum um so mehr gewann, als man sich erzählte, daß Ludwig XVIII. selber eine solche heilige Anspielung auf eine Leidenschaft seines alten Herzens für eine junge Künstlerin gewünscht habe.

Nur ein Ausläufer der Epoche, welche David beherrscht hatte, ein Schüler Vincents, Edouard Picot (1786—1863) wußte in derartigen Darstellungen über die gewohnte Mittelmäßigkeit hinauszukommen und eine gewisse Wirkung zu erreichen. Sein Amor, der sich eben vom Lager erhebend die schlafende Psyche verläßt**), hatte im Salon von 1819 einen unbestrittenen und nicht ganz unverdienten Erfolg. In der That war Picot ein angenehmes Talent, das solchen Motiven mit einer mehr natürlichen Einfachheit und einem wärmeren, leuchtenden Farbenton, als sonst der Schule eigen war, ein gefälliges Leben zu geben verstand und insbesondere in die Darstellung heiterer ruhiger Scenen eine gewisse Stille und Wahrheit der Empfindung zu bringen strebte. Der Art sind auch sein Orestes, der von der Verfolgung der Furien im Schooße der Elektra ausruht, und sein Raphael mit der Fornarina (beide 1822)***), selbst seine Verkündigung Mariä (1827) ist in demselben Geiste behandelt. Ihn trieb offenbar seine eigene Natur zu den reizenden Stoffen der Mythenwelt und mit einem tieferen Sinn für die edle Anmuth einer klassisch gebildeten Form und Bewegung suchte er sie wiederzugeben. Als dann die romantische Schule durchgeschlagen hatte, bemühte er sich mit der Formenreinheit des strengeren Styls das wärmere Gefühl und die malerische Anschauung derselben zu verbinden: wozu freilich seine Kraft nicht ausreichte, so daß er über die alte Schule doch nicht hinauskam. Immerhin gehören von den Plafonds des Louvre und des Pariser Stadthauses die seinigen (dort: zwei Allegorien, die eine auf das

*) Gestochen von Tardien.
**) Gestochen von Burdet.
***) Gestochen von Garnier.

Kulturverhältniß Egyptens zu Griechenland, die andere auf den Untergang vom Pompeji und Herkulanum; hier: die Gerechtigkeit, an die verdienten Männer Frankreichs Kränze austheilend) zu den besseren: es spricht aus ihnen eine maßvoll bewegte Phantasie, sie sind mit Sinn und Geschmack angeordnet, die Gestalten im Schwung der Linie, sowie das helle, zarte Kolorit, wenn auch noch in der überkommenen Manier befangen, doch von größerem Reiz. Das Gleiche gilt von seinen religiösen Gemälden (in der Apsis der Notre-Dame de Lorette Madonna mit Aposteln und Engeln, in der Apsis der Kirche Saint Vincent de Paul kolossaler Christus mit den Propheten, nach byzantinischem Muster einfach statuarisch angeordnet): so wenig sie den Vergleich mit den Flandrin'schen Arbeiten (vergl. das folgende Buch) aushalten können, so sehr unterscheiden sie sich wieder zu ihrem Vortheile von der blos akademischen Manier der übrigen kirchlichen Wandmalereien der Schule. Picot, der mit seinem anziehenden Talent eine tüchtige Kenntniß seiner Kunst verband, bildete eine nicht geringe Anzahl von Schülern, die wir später unter den neueren Anhängern der idealen Anschauungsweise antreffen werden.

Neben jenen anmuthigen Stoffen behandelten natürlich die Anhänger der alten Weise mitunter noch immer ernste und tragische Motive aus der antiken Sage und Geschichte. Diese waren jetzt lediglich ein Vorwand geworden, um die gewohnten akademischen Formen in mannigfaltiger Abwechselung anbringen zu können, gleichsam die Kleiderstöcke für die klassischen Häute und Gewänder, und so trug gerade diese Gattung das Gepräge des Maskenhaften und Versteinerten, zu dem sich der klassische Styl in hohle Manier auslaufend verfestigt hatte, am deutlichsten an der Stirn. In dieser Erstarrung wird die pathetische, theatralische Bewegtheit der Schule abschreckend und lächerlich zugleich, wie die sinnlose aber gespreizte Wuth eines schlechten Schauspielers. Außer den Frühergenannten (S. 123) gehören hierher die einschlägigen Werke von Jérôme-Martin Langlois (1779—1838), der 1817 mit seiner Kassandra einen Erfolg erlebte, François Delorme (1783—1859), Paul-Aimable Coutan (1792 bis 1837), Hyacinthe Debay (geb. 1804), sowie die Bilder der Art von den weiter unten Angeführten, die wenigstens in anderen Fächern aus diesem leblosen Schematismus herauszukommen suchten. Ueber alle diese Produkte, die zum größten Theil in die zwanziger Jahre fallen, doch auch vereinzelt, wie versteinerte Zeugen einer untergegangenen Welt, noch in die dreißiger Jahre hineinragen, schlugen die Wogen der romantischen

Kunstweise vernichtend zusammen; sie sind jetzt wie weggespült, verschollen und vergessen.

Aber noch hatten in den ersten Jahren der Restauration die Anhänger der klassischen Schule volles Ansehen und das Monopol der historischen Kunst. Sie waren es, welche die Preise gewannen, die sie als Pensionäre der französischen Akademie nach Rom führten, und diese war von jeher, auch schon unter dem alten Regime, die Pflanzstätte eines konventionellen an die Antike sich anklammernden Idealismus gewesen. Natürlich also, daß sich die Bourbonen mit ihren Bestellungen an die Klassiker wandten, sobald es sich um monumentale Ausschmückung der Kirchen und Paläste handelte. Daran aber wurde schon bald nach dem Regierungsantritt Ludwigs XVIII. eifrige Hand gelegt. Dem bourbonischen Regiment lag der Gedanke nahe, der neuen Aera im Gegensatz zum Kaiserreich durch die Pflege der Künste einen erhöhten Glanz zu geben und so die fruchtbaren Folgen des wiedergewonnenen Friedens dem Lande doppelt fühlbar zu machen. Und in der That entspann sich mit den zwanziger Jahren zwischen dem Ministerium des Innern, dem des königlichen Hauses und der Präfektur der Hauptstadt ein förmlicher Wetteifer, um die öffentlichen Gebäude mit monumentalen Malereien zu versorgen. Hier zum ersten Male tritt uns entschieden ausgeprägt der Zug unseres Jahrhunderts entgegen, die Kunst von Staatswegen mit Treibhausmitteln in die Höhe zu bringen, nicht aus dem Bedürfniß nach einer in das Leben eingreifenden und es veredelnden Formenwelt des Schönen, sondern aus dem absichtsvollen Bewußtsein eines gönnerhaften Mäcenatenthums. Vorab galt es, die Säle und Gemächer des Louvre als des wiedergewonnenen Königssitzes zu schmücken. Hier waren denn sowol die mythologischen Gestalten als die herkömmlichen allegorischen Figuren wol am Platze. Nur traf es sich jetzt öfter, da die Regierung, um in das Ganze System zu bringen, den Künstlern die Vorwürfe näher bestimmte und den Zweck der Räume in den Gemälden ausgesprochen haben wollte, daß ganz neue, seltsame Personifikationen auftraten und die Allegorien zu unlösbaren Räthseln wurden. Wieder ein Zeichen der Zeit; in den Kunstepochen der Renaissance und des Rokoko bewegten sich die allegorischen Figuren in einem gewohnten Kreis von Vorstellungen und hatten somit von vornherein ein dem Beschauer vertrautes Gesicht, in das sich leicht von der Hand des Künstlers Leben und Reiz bringen ließ. Bei jenen neuen Aufgaben dagegen ließ sich meistens das gegebene Motiv zur vollen künstlerischen Erscheinung gar nicht herausbilden.

Die Ausschmückung des Louvre lief durch eine ganze Reihe von Jahren fort; noch gegen Ende der Regierung Karls X. wurden die Sitzungssäle des Staatsraths mit allegorischen Darstellungen versehen, in denen die Weisheit, die Charte und das Gesetz zwar sehr unklare, aber anspruchsvolle Rollen spielten. Als man mit Ausgang der zwanziger Jahre die zur Aufnahme von Kunstsammlungen (Museum Karls X. und französische Schule) bestimmten Räume mit Deckengemälden ausstattete und die Motive dazu der Kunstgeschichte und der Vergangenheit Frankreichs entnahm, zog man wol auch einige Talente der jüngeren Generation hinzu, größtentheils aber waren es die Nachzügler der David'schen Zeit, deren Händen alle jene Arbeiten und damit die Ausbildung des monumentalen Styls anvertraut wurde. Der hierhergehörigen Arbeiten von Gros und Picot, die sich vor den andern auszeichnen, ist schon gedacht; die außerdem vorzugsweise beschäftigten Maler, alle aus den Schulen Davids, Regnaults und Vincents hervorgegangen, waren der früher genannte **Meynier**, **Abel de Pujol** (1785—1861), **Joseph Blondel** (geb. 1781), **Jean-Baptiste Vinchon** (1789—1855), **Jean Baptiste Gassies** (1786—1832), **François Gosse** (geb. 1787); dann **François-Joseph Heim** (geb. 1787), **Michel Drolling** (1786—1851), **Alexandre Fragonard** (1780—1850), **Jean-Baptiste Mauzaisse** (1781—1845); endlich noch **Alaux** und **Couder**, deren eigentliche Thätigkeit jedoch später und in eine andere Periode fällt. Von diesen sind die Bilder der Meynier, Blondel, Vinchon, Gassies und Gosse in der steifen, gezierten und leblosen Idealität der Schule stecken geblieben, in der verschmelzenden klassischen Behandlungsweise zur charakterlosen Geleckheit fortgegangen; sie stehen mit jenen antike Motive behandelnden Machwerken auf einer Linie, über die denn auch ihre Urheber, selbst wenn sie später, wie Gassies und Gosse, zur eigentlichen Geschichtsmalerei übergingen, Zeitlebens nicht hinausgekommen sind. Namentlich ist **Blondel**, von der Regierung viel verwendet und von unermüdlicher Fruchtbarkeit, ein bezeichnender Typus der ganzen Gattung; nach dem gut eingelernten Recept der Schule schüttelte er die Bilder dutzendweise aus dem Aermel und suchte ihnen mit einer süßen, bunt dekorativen Manier ein gefälliges Ansehen zu geben. Diesen nahe verwandt, aber durch ein gewisses Geschick rhythmischer Anordnung und eine in der Konvention wenigstens korrekte Zeichnung etwas bedeutender ist **Abel de Pujol**. Ein Muster dafür, wie weit es sich in jener Schule bringen ließ, wenn der Künstler gelernt hatte, was sich lernen ließ, und zwar ohne eigene

Anschauung und Phantasie, aber mit einer gewissen Leichtigkeit des Schaffens seine Kenntnisse des Nackten und der Gewandung bei der Behandlung antiker und allegorischer Stoffe bald in dieser, bald in jener Gruppirung anbrachte. Sein Hauptwerk, über der großen Louvretreppe, die Wiedergeburt der Künste (am Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich: Aufschwung der bildenden Künste zum Genius aus den Umschlingungen der Nacht, des Fanatismus und der Unwissenheit!) in ziemlich unverständlicher Weise darstellend (1819) ist bei dem Ausbau des Schlosses mit der Treppe verschwunden (über seine Kirchenfresken s. unten); was ihn aber sicher mehr kennzeichnet, sind die bekannten grisailles, grau in grau ausgeführte, und mit absichtlicher Täuschung das Relief in seinen Erhöhungen und Vertiefungen nachahmende Gemälde, die ebendeßhalb auch ganz im plastischen Styl gehalten sein müssen (im Louvre und in der Börse). In dieser Gattung, die in den zwanziger Jahren beliebt war (im Louvre auch von Vinchon und Gosse, doch nicht mit gleicher Fertigkeit angewendet) und noch jetzt den Laien überrascht, war denn endlich die klassische Schule auf ihren richtigen Ausdruck herabgebracht: diese Malerei, von vornherein auf skulpturartige Erscheinung angelegt und für das seelenvolle Leben der Farbe verschlossen, entledigte sich endlich derselben, da sie ihr unbequem war und suchte durch trügerischen Schein die Wirkung des farblosen Bildwerks zu erreichen.

Die übrigen indessen von den oben Angeführten hielten weniger streng an der überlieferten Art fest und bemühten sich, beweglichere Naturen und von dem Erfolg der romantischen Kunstweise angetrieben, diese mit jener zu vereinigen. Es zeigt sich das schon — nach der Mitte der zwanziger Jahre — in den späteren allegorischen Louvreplafonds. Zwar behalten diese Maler, die Drolling, Heim, Fragonard, Mauzaisse, Alaux, das Streben nach idealer Würde bei, das sie von David überkommen hatten, aber sie suchten mit der hergebrachten stylisirenden Auffassung einen lebhafteren Farbenschein, eine größere Freiheit der Bewegungen, eine keckere Behandlung zu verbinden. Sie haben sich auf diese Weise ihrer Zeit einen gewissen Ruf erworben, aber ein eigenthümlich hervortretendes Talent ist Keiner von ihnen. Auch Heim nicht, den man dafür hat erklären wollen. Zwar zeigten seine ersten Werke, namentlich aus der Heiligengeschichte (Martyrerthum der Heiligen Cyr und Julietta in der Kirche St. Gervais 1819, des hl. Hippolyt in der Notre-dame 1822, Scene aus der Zerstörung von Jerusalem im Luxembourg 1824), in denen er die bewegtere

Kompositionsweise des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, so auch die (S. 5 erwähnte) dreistöckige Eintheilung wieder aufnahm, eine gewisse Kraft und Breite der Zeichnung und effektvolle Gegensätze von Licht und Schatten nach der Weise der Caraccisten. 'Sind aber schon hier die Köpfe schwach und die Bewegungen ins Gespreizte getrieben, so ist gerade in seinen späteren Arbeiten eine Flüchtigkeit der Form und Leere des Ausdrucks, im Kolorit eine Buntheit oder ein Wechsel von Weiß und Schwarz, die ihn nicht mit Unrecht in den dreißiger Jahren zum Gespötte der Romantiker gemacht haben. Ueberhaupt ist die Flüchtigkeit und Nachlässigkeit der Ausführung, zu der sich diese Maler durch die bestellten, nach der Elle gemessenen Dutzendbilder verleiten ließen, ein Merkmal der herabgekommenen Schule; es ließ sich leicht und rasch nach der überlieferten Schablone arbeiten, und indem man das Eine und Andere den Koloristen absah, eine äußerlich dekorative Wirkung erreichen. Und so ergab sich, daß eine so oberflächliche Vermittlung zweier Richtungen die Kunst nur noch mehr herunterbringt. Was jene von David hätten behalten können, die Kenntniß und strenge Durchbildung der Form, ging bald verloren; dagegen blieb ihnen das Gespreizte der akademischen Manier und was sie Neues sich aneigneten, beschränkte sich auf eine kokette Buntheit der Erscheinung und eine flüchtige Bravour der Darstellung, die den idealen Motiven am wenigsten anstehen.

Wie bemerkt sind in den späteren Malereien des Louvre auch Vorgänge aus der Geschichte Frankreichs behandelt. Wir haben früher gesehen, wie die Bourbonen die Rückkehr der Kunst zu der Geschichte ihrer Vorfahren und daher die Lyoner Schule begünstigten. Hatte diese aber in sittenbildlicher Auffassung mehr die gemüthliche Seite jener Zeiten hervorgehoben, so sollten die Vertreter des alten Königsgeschlechts doch auch in der Größe ihrer historischen Rollen oder als erhabene Beschützer der Kunst und Gesittung in das Gedächtniß des Volkes zurückgerufen werden. Natürlich wurden diese Vorwürfe, zu deren monumentaler Darstellung eine gewisse Größe der Auffassung und des Ausdrucks erforderlich war, den Nachfolgern der klassischen Kunst übergeben. Diese hatten sich von Anfang an nicht gesträubt, den antiken Mantel nach dem neuen Winde zu hängen, der sich aus der politischen Umkehr der Dinge erhoben hatte; sie ließen sich gern herbei, die ideale Welt bisweilen zu verlassen und ihre Stoffe der nun fleißig durchsuchten französischen Geschichte, dann der neueren überhaupt zu entnehmen. Es traf sich öfters auf den damaligen Ausstellungen,

daß derselbe Vorgang von Malern verschiedener Richtungen, sei es aus Auftrag, sei es aus freier Wahl, behandelt war: so 1817 der Tod des heiligen Ludwig (IX.) von Rouget, Meynier und Ary Scheffer, wie denn überhaupt das Leben dieses Königs, auf das die Bourbonen mit Stolz als das Muster ihres Hauses zurückblickten, für die Künstler dieser Zeit einen unerschöpflichen Stoff abgab (Episoden aus seinen Kreuzzügen von Guillemot, Gassies, Lethière). Von den oben Genannten waren es besonders Alaux, Drolling und Fragonard, die von der Regierung zu einer derartigen Verherrlichung ihrer Vorfahren im Louvre verwendet wurden; der zweite lange in den antikisirenden Darstellungen der Schule befangen und erst später bemüht, indem er sich mehr der Natur zuwendete, von der neuen Kunstweise Manches anzunehmen; der dritte von staunenswerther Leichtigkeit der Produktion und oberflächlicher Gewandtheit, aber die konventionell bewegte, theatralische Manier der klassischen Richtung unermüdlich wiederholend. Außer diesen war namentlich Georges Rouget (geb. 1785) durch seine Episoden aus der Geschichte der französischen Könige bekannt (Scenen aus dem Leben Franz I.; Hauptwerk: Heinrich IV. vor der Kirche St. Denis in Gegenwart des Volkes und einer Anzahl von Bischöfen feierlich den protestantischen Glauben abschwörend, 1833); Arbeiten von geschickter Anordnung und nicht ohne Farbenwirkung, denen man aber schon damals eine ermüdende Einförmigkeit vorwarf und welche der Bestimmung, die einige erhielten, als Muster für Gobelinteppiche zu dienen, kaum werth waren. Auch in diese Gattung bringen natürlich die Nachfolger Davids den klassischen Faltenwurf mit und das hergebrachte ausdruckslose Geberdenwesen, dem sich die reiche Mannigfaltigkeit der neueren Kostüme und Kulturformen gut oder übel fügen muß; in dem hohlen Schein dieses pathetischen Idealismus wird dann das leblose Gepränge solcher historischer Ceremonienbilder zum komödienhafter Mummenspiel. Dieser Behandlungsweise entsprach die Auffassung, mit der man damals an die Geschichte herantrat. Nicht die großen weltbewegenden Züge der Vergangenheit wollten die Bourbonen dargestellt sehen, sondern rührende anekdotenhafte Momente aus dem Leben ihrer Ahnen, oder festliche Scenen, in denen diese irgendwie die Huldigung des Volkes empfingen. Diese Kunst, die monumental sein sollte, war der Genremalerei der Lyoner Schule doch darin gleich, daß sie die Geschichte nur an ihrem äußersten Kleide zu fassen und gleichsam nur in den stillen Winkeln ihres Privatlebens zu belauschen wußte. Stand dies aber jener in dem bescheidenen Rahmen, in dem sie auftrat,

ganz wol an, so wird dagegen die andere, indem sie diesem Hausrock die Toga einer steifen und gespreizten Feierlichkeit umwirft, geradezu lächerlich. Für die Entwickelung der modernen Kunst sind daher diese Machwerke ohne alle Bedeutung und aus der ganzen Gattung nur das früher erwähnte Bild von Gérard (S. 106) der Erinnerung werth.

Doch die Bourbonen hatten noch mehr zu thun, als ihre Paläste mit weltlichen Gemälden zu schmücken. Die Kirche, die schon unter dem Kaiserreiche wieder zu Ehren gekommen war und nun unter der Restauration vollends in alle ihre alten Rechte wieder eingesetzt wurde, mußte auf's Neue mit christlichen und Heiligenbildern ausgestattet werden. Hier indessen war die Malerei nicht gleich aus freien Stücken bei der Hand. Sie war zu tief in das Heidenthum der Antike eingedrungen und zu lange der religiösen Dinge entwöhnt, als daß sie sofort aus sich selber den Rückweg zur Kirche gefunden hätte. Daher war ihr diesmal die Literatur vorangegangen. Chateaubriand, Lammenais und Bonald hatten die Umkehr zum positiven Christenthum schon vollzogen, als die Malerei immer noch nur auf Bestellung von oben und nicht aus eigenem Antrieb mit den christlichen Stoffen sich abgab. Die kirchliche Gesinnung selbst der Kammer in den ersten Regierungsjahren Ludwigs XVIII. und die Neigung für die alten Ordnungen, welche im Rückschlag gegen das vorangegangene Jahrhundert und die Revolution eine Zeitlang die mittleren Klassen erfüllte, hatte in der bildenden Kunst noch keine Wurzeln geschlagen und ohnedem den frostigen Idealismus der Klassiker gegen sich; von der romantisch-christlichen Stimmung, die schon im zweiten Jahrzehnt unserer Epoche die deutsche Kunst ergriff, ist in Frankreich zu derselben Zeit auch nicht eine Spur zu entdecken. Zu bald — schon mit dem Anfang der zwanziger Jahre — durchwehte dann die gebildeten Klassen der frische Luftzug einer neuen geistigen Bewegung, als daß die kirchlichen Dünste sich in der Atmosphäre hätten festsetzen können, und wenn auch beide noch eine geraume Zeit miteinander stritten, so war doch natürlich, daß der neue Aufschwung der Malerei vorerst mit jener freieren Regung Hand in Hand ging. Es fanden sich also keine neuen Kräfte, welche die Regierung für ihre christlichen Bedürfnisse hätte verwerthen können. Sie mußte sich hierfür ebenfalls an die Ausläufer der David'schen Zeit wenden, die sich denn auch, vom geistigen Princip des Meisters längst abgefallen, zu dieser neuen ungewohnten Arbeit willig finden ließen. In der That die rechten Leute, um dem theokratischen Zuschnitt der öffentlichen Zustände Ausdruck zu geben, der schon

in den letzten Jahren Ludwigs durch den Einfluß der Partei Artois immer mehr um sich griff, mit dem Regierungsantritt Karls X. aber in voller Macht eintrat: dem leeren Gepränge mit den wieder hervorgeholten Formen des kirchlichen Kultus und dem abgeschmackten Ceremoniell der Königssalbung entsprach nicht übel der hohle Formalismus, zu dem jene Schule entartet war.

Schon im Salon von 1819 nahmen die von der Pariser Präfectur und die für die Provinzstädte von der Regierung bestellten Kirchenbilder einen bedeutenden Raum ein: sie gaben dieser Ausstellung und den nächstfolgenden ein ebenso entschiedenes Gepräge, wie vordem die Kunst des Kaiserreichs von den Schlachtenbildern empfangen hatte. Von den genannten Künstlern waren von 1817—1830 auch in dieser Gattung fast alle vertreten: Picot, Pujol, Heim, Blondel, Delorme, Gassies, Dejuinne, Drolling, Mauzaisse, Rouget, Gosse; zu diesen kamen noch: Charles Guillemot (1787—1831), Bernard Gaillot (geb. 1780) und Jerôme Lordon; etwas später endlich Joseph Forestier und François Caminade (1783—1862). Begreiflich, daß nun auch Christus, die Apostel und Heiligen in den „klassischen“ oder vielmehr akademischen Körperbau und die der Antike entnommenen Bewegungen eingezwängt wurden; darüber schwebte zwar die ganze Scenerie des Himmels und die Glorie der Cherubim, aber ebenfalls mehr oder minder mit dem bekannten klassischen Mantel drapirt; das Ganze pomphaft ohne Größe, aufgeregt ohne Stimmung, pathetisch ohne Empfindung, die natürlich die Maler um so weniger in ihre Figuren bringen konnten, als in ihnen selber auch nicht eine Spur davon war. So sind diese Bilder selbst dann widerwärtig, wenn sie, was nur bei wenigen der Fall ist, in der Form und Bewegung mit Sorgfalt durchgeführt sind. Das alte Gewand, um den neuen, aber leblosen Körper geschlagen, paßte diesem nicht und wurde so selber formlos. Um dem Mangel am Ausdruck inneren Lebens, den man wol empfand, abzuhelfen, griff man gern nach den furchtbaren Motiven, den Leiden und Todeskämpfen der Märtyrer, behielt aber doch für die Schilderung der Affekte und Leidenschaften die alte theatralische Manier bei: oder man suchte das Zierliche, Liebliche und fiel in das süßlich Moderne und lahme Sentimentalität. Für jene Manier sind Heim und Gassies (Martyrium des heil. Appian, 1824) bezeichnende Typen, für diese namentlich Caminade, der mit derartigen niedlichen Madonnenscenen in bunter freundlicher Färbung fast Erfolg hatte.

Indessen der Regierung war es mit diesen Bildern, welche an die

Kirchen Dutzendweise abgegeben wurden, nicht genug. Sie wollte der monumentalen Kunst des strengen Styls einen gründlichen Aufschwung geben, indem sie die Freskomalerei, welche die David'sche Zeit ganz vernachlässigt hatte, wieder anregte. Die vorerwähnten Plafonds waren sämmtlich in Oel auf Leinwand gemalt und dann auf die Decken gespannt; man empfand nun den äußeren Nachtheil des durch den Oelglanz hervorgebrachten Schillers und dachte wol, auf jene Weise sowol diesen zu vermeiden, als die gediegene Ruhe und Klarheit der Erscheinung, sowie die edle Einfachheit der Formen, deren die monumentalen Werke bedürfen, erreichen zu können. Dabei handelte es sich freilich zunächst um Wiederauffindung der Freskotechnik, eine Arbeit, die um so schwerer wurde, als mit dem Bruch der Zeiten die alte Tradition völlig abgerissen war. In der That sind denn auch, technisch betrachtet, die in Frankreich gemachten Versuche fast alle mißlungen (schwarz und grau, oder unangenehm bunt und roh), während die deutschen, namentlich in den zwanziger Jahren vorgenommenen, wenn auch hinter den früheren Epochen weit zurückbleibend, doch glücklicher waren. Doch selbst, wenn die Technik untadelhaft gewesen wäre, die Leute, denen man jene monumentalen Aufgaben anvertraute, hätten sie künstlerisch doch nicht zu lösen verstanden. Sie waren Vinschon (Kapelle des Mauritius), Pujol (Kapelle des Rochus) und dem noch schwächeren Guillemot (Kapelle des Vincenz von Paula, alle drei in der Kirche St. Sulpice 1822—24) zugefallen und, wie sich denken läßt, von denselben in der gewohnten schablonenhaften Weise ausgeführt worden. Von allen diesen Malern läßt sich die gehaltvolle Einfachheit der Phantasie, die Breite der Anschauung, die Herrschaft über die Form und vor Allem die Größe der Auffassung, welche die monumentale Kunst erfordert, natürlich nicht erwarten; von der Empfindung, ohne welche die religiöse Kunst nicht wol auskommen kann, nicht zu reden. Daher läßt sich an ihnen nicht bemessen, was die moderne Malerei in der religiösen Darstellung zu erreichen im Stande ist. Das ist erst da möglich, wo die vorgeschrittene Kunst sich mit tieferem Sinn und Ernst auch dieser Aufgaben bemächtigt und wo zugleich aus der eigenen Gesinnung ihrer Vertreter heraus der Katholicismus auf dem Felde der Malerei eine ähnliche ästhetische Neubelebung erfahren hat, als schon vor den zwanziger Jahren namentlich durch Chateaubriand auf dem Gebiete der Literatur. —

Alle diese Nachzügler der David'schen Richtung, durch das akademische Herkommen zu äußerlichen Ehren gelangt und von der Regierung begünstigt, haben nebst der Lyoner Schule im Ganzen genommen doch nur die Be-

deutung, die ungewisse Mitte zwischen einer abgelaufenen und einer neuen erst sich bildenden Kunstepoche zu bezeichnen. Wol suchten sie sich zum Theil von der todten Regel, welche der Geist Davids verlassen hatte, zu befreien; aber noch hatte sich ein neues Stylgesetz, eine neue Anschauungsweise nicht gebildet und so kamen sie über ein unsicheres Herumtasten nach malerischen Stoffen und über eine Behandlung nicht hinaus, welche diesen sich anzubequemen strebte und doch die leere Erhabenheit und die gesuchte Linie der David'schen Schule nicht los wurde. Der Malerei war mit dem Fall des Kaiserreichs der Boden entzogen, aus dem sie bisher ihre Nahrung genommen. Sie suchte nun, wo sie wieder festen Fuß fassen könnte, sie sah sich für die Phantasie nach einem neuen Inhalte um, ehe sie an eine neue Auffassungsweise sich wagte. Begreiflich, daß sie in dieser Ungewißheit zunächst sich willig vom politischen Zug der Dinge mit forttreiben ließ und der Zeitströmung folgte; sie erlangte so den Vortheil, gleich wieder in ein bestimmtes Stoffgebiet einzutreten. Daher hatte zuerst jene Richtung, welche das geschichtliche Genre ausbildete und im romantischen Sinne die Vergangenheit aufsuchte, einen bestimmt ausgeprägten Charakter. Sie war es auch, welche im Gegensatz zum plastischen Princip der David'schen Zeit zuerst auf das eigentlich Malerische ausging, das sie freilich nur im äußeren Apparat der Kulturformen fand. Daneben führte sie die kunstgeschichtlichen Motive in die moderne Malerei ein; so arm fühlte sich diese nach dem Verlust der christlichen Mythenwelt durch die Revolution, dann der antiken Sage und Geschichte durch die Restauration, daß sie von ihrer eigenen Vergangenheit zu zehren begann. Die Salons von 1817 und 1819 waren überfüllt mit Vorfällen aus dem Leben der Masaccio, Raphael, Michelangelo, Caracci, van Dyk, Rubens und Poussin, sowol von Seiten der Lyoner Schule als der David'schen Nachfolger. Andererseits griff die Kunst in dem Bedürfniß nach Stoffen, die einen gewissen malerischen Wurf schon mit sich bringen und den belebenden Durchgang durch eine farbige Einbildungskraft schon gemacht haben, kurzweg zu den poetischen Gestalten der romantischen Phantasie. Es war ihr bequem, statt des spröden Materials der Geschichte und Realität von der Dichtung schon zubereitete, sowol in die Anschauung als in das Gemüth flüssig übergegangene Stoffe zu behandeln, während ihr zugleich das romantische Epos einen Ersatz für die immer mehr erblassende Mythenwelt bot. Rinald und Armida, Angelika und Medor wurden in allen möglichen Situationen behandelt, auch von den Ausläufern der klassischen

Schule, wie denn z. B. Antoine Ansiaux (1764—1840) diese Gattung mit besonderer Vorliebe betrieb. Man war der Kälte des antiken Ideals, wenn man ihm auch noch den pflichtmäßigen Zoll bezahlte, doch herzlich satt und ging auf einen seelenvollen Inhalt aus, der aus lebenswarmer Nähe zur Phantasie sowol als zum Herzen des Beschauers reden sollte. Aber die Genremaler blieben, wie wir gesehen, in dem ungewohnten Reichthum des Beiwerks, in der Aeußerlichkeit der alten Kulturhüllen stecken und die Idealisten, welche denselben Weg betraten, konnten sich auch hier ihres ausdruckslosen Formenwesens nicht entschlagen.

Von beiden Richtungen also ließ sich weder eine Erneuerung noch eine Fortbildung der Kunst erwarten. Es ist bezeichnend für jene Akademiker, daß ihre ersten Werke gewöhnlich ihre besten waren; hatten sie als „premiers grands prix de Rome" ihre Studien in Italien (auf Staatskosten) beendigt, so glaubten sie das Ihrige gethan und nun die Anwartschaft auf öffentliche Arbeiten zu haben. Eine solche geschäftsmäßige Ausbeutung der Kunst bringt das moderne Akademienwesen immer mit sich und darin, daß gerade ihm die Bestellungen der Regierung, somit die monumentalen Werke meistens zufallen, liegt eine der Ursachen für die fast durchgängige Mittelmäßigkeit der Kunst des großen Styls in unserer Zeit. Dazu traten noch die verderblichen Folgen der einsichtslosen Willkür, mit der die Bourbonen die verschiedenen Arbeiten und Vorwürfe an die Künstler, ohne sich viel um die Eigenthümlichkeit ihres Talentes zu kümmern, blindlings und zufällig vertheilten. Das Gefühl für den Einklang von Stoff und Form wurde so vollends abgestumpft, die klassische Hülle zu dem einzigen, abgetragenen Mantel eines Provinztheaters, den Krieger und Priester, antike und moderne Helden bald so, bald anders sich umwerfen müssen.

Indessen waren doch unter jenen Nachfolgern der David'schen Epoche Einige, die durch ein entschiedeneres Talent und gewissere Erfolge für einen neuen Aufschwung der Malerei allerlei Hoffnungen erregten: neben Picot, von dem oben die Rede war, Louis Hersent (1777—1860), Schüler Regnaults und Auguste Couder, Schüler Davids. Hersent, zuerst den Fußstapfen Davids und Girodets folgend, hatte das eine Mal seine Motive aus der griechischen Mythe, das andere Mal aus der Atala Chateaubriands geholt; bald aber war es ihm um eine eindringlichere, ursprünglichere Wirkung auf die Empfindung zu thun, als sich mit den hergebrachten Darstellungen erreichen ließ. Dazu kam ihm das anmuthige Spiel nackter Gestalten mit dem Anflug sinnlichen Reizes, das unter den Burbonen auf-

kam, ganz gelegen. Sein Daphnis, der der Chloë den Dorn aus dem Fuße zieht (1817), fand um so größeren Beifall (das Bild ist in allen Manieren vervielfältigt worden)*), als hier der zierliche Roman des Longus in das Gezierte und die antike Anmuth der Figuren in moderne Grazie übersetzt ist. Daneben jedoch war Hersent die Aufgabe geworden, Ludwig XVI. darzustellen, wie er im Winter 1788 eigenhändig unter die armen Landleute Geld vertheilt (Kopie im Museum von Versailles)**). Hier war der Maler geschickt genug, das Theatralische zu vermeiden und statt dessen bei einfacher Auffassung eine gewisse Wärme und Wahrheit des Ausdrucks in sein Bild zu bringen; zudem fand die „geistreiche" Art Beifall, wie er des Königs Mildthätigkeit in Scene und mit der bäurischen Unbeholfenheit in Kontrast gesetzt hatte, endlich der Versuch, einen der Zeit so nahe liegenden Vorgang möglichst treu und natürlich zu schildern. Für unsere Anschauung freilich nimmt sich dieser erste Schritt des Realismus noch sehr linkisch aus, auch ganz abgesehen von der magern und frostigen Malerei des Bildes, über die Hersent sein Leben lang nicht hinauskam. Er hatte übrigens das Glück, immer Stoffe zu behandeln, die für das Publikum einen besonderen Reiz hatten, so wieder 1822 „Ruth und Booz", dessen oben gedacht ist; und da er mit Geschick und einer gewissen Gabe der Anordnung die interessanten Seiten dieser Stoffe hervorzuheben wußte, wurde er unter der Restauration der Liebling der Gesellschaft. Vom J. 1819 ist sein Hauptwerk, das ihm seinen eigentlichen Ruf verschaffte: „Der alte Gustav Wasa, von seinen Söhnen gestützt den Thron herabsteigend, giebt den versammelten Ständen seinen Segen". Das Gemälde, für den Herzog von Orleans ausgeführt, ging im J. 1848 im Palais royal zu Grunde, doch ist uns die Komposition durch den meisterhaften Kupferstich von Henriquel Dupont erhalten. Es galt als eines der ersten der Ausstellung, an dem die Zeitgenossen außer der tüchtigen Arbeit besonders die Wahrheit der Charaktere und die Würde des Ausdrucks rühmten. In der That ist die Mannigfaltigkeit der Empfindung in den verschiedenen Figuren nicht ohne Talent wiedergegeben, namentlich aber die Anordnung durch ihre Klarheit und Lebendigkeit bemerkenswerth; die Behandlung freilich auch hier armselig und die Bewegungen doch von dem übertreibenden Wesen der Schule nicht frei. Auch hatte sich Hersent mit diesem Bilde ausgegeben, denn was er später an größeren Gemälden hervorbrachte, war

*) Gestochen von Laugier; von Gelée.
**) Gestochen von Adam.

ohne alle Bedeutung und er selber zog vor, seine Beliebtheit als Portraitmaler auszunutzen. Da indessen mittlerweile der Kampf der romantischen Schule mit der klassischen hell ausgebrochen war, kam die Halbheit von Hersents Talent vollends zu Tage: mit keiner der Parteien wollte er es verderben, die alte Weise konnte er nicht ganz aufgeben, noch weniger die neue erreichen, und so blieb die Behandlung seiner Bildnisse in einer schwankenden und charakterlosen Mitte zwischen beiden, die freilich als bequeme Mittelmäßigkeit dem Publikum ganz recht war. So blieb er eine Zeit lang der Portraitmaler der vornehmen Leute, dem selbst noch das erste offizielle Bildniß des Julikönigs zufiel. Seitdem aber ging es mit seinem Ansehen rasch abwärts und schon mit Ausgang der dreißiger Jahre völlig zu Ende.

Fast den entgegengesetzten Gang nahm Couder. Gleich sein erstes Werk „Der Levite von Ephraim" (im Luxembourg)*) vom J. 1817 hatte entschiedenen Erfolg und erregte große Erwartungen: hier fand man einen schrecklichen, die Empfindung packenden Moment — der heraustretende Levite findet in der Dämmerung des anbrechenden Tages, von der Fackel des ihm folgenden Dieners unheimlich beleuchtet, sein mißhandeltes Weib an der Schwelle des Hauses niedergesunken (nach dem Buch der Richter, Kap. 19) — mit einer ungewohnten Bewegtheit des Ausdrucks und in einer stimmungsvollen Lichtwirkung wiedergegeben; auch ist in dem Bilde, wenn es gleich die theatralische Manier der Schule nicht verleugnet, doch mehr von dem Leben natürlicher Bewegung. Zugleich zeigte Couder in einem Tode Masaccio's, in dem ebenfalls eine gewisse Wahrheit der Empfindung ist, sein bewegliches Talent von einer ganz anderen Seite. Allein die Gemälde, welche er dann, die verschiedensten Stoffe — einmal auch Louis Philipp als Lehrer — behandelnd, rasch auf einander folgen ließ, blieben hinter jenen ersten Werken zurück und täuschten so die Hoffnungen, die man in den jungen Künstler gesetzt hatte. Schon daran, daß er den klassischen Motiven nicht entsagen mochte (Nachricht vom Siege bei Marathon; Caesar an den Iden des März u. s. f.), sowie in seinen mythologischen Louvreplafonds (1819), die bei hastigen Bewegungen kalt und leblos sind, und in den nach den Regeln der Schule behandelten Kirchenbildern trat seine Befangenheit in der alten Weise zu Tage; außerdem vermißte in diesen späteren Arbeiten die zeitgenössische Kritik mit Recht die

---

*) Gestochen von J. L. T. Caron.

breite und sichere Behandlung, die Festigkeit der Zeichnung und die Natürlichkeit des Ausdrucks, die den Maler zu Ruf gebracht hatten. So zeigte sich auch Couder nicht als der Mann zu einer Erneuerung der Kunst durch eine neue Anschauung. In dem Gefühl, von dem Wege wieder abgekommen zu sein, den er so glücklich betreten, verlor er mit dem Beifall des Publikums eine Zeitlang selber den Muth; und da ihm die monumentale Malerei sein eigentliches Feld, diese aber damals in Deutschland, namentlich in München durch die neuen Versuche in Fresko einen Aufschwung zu nehmen schien, so dachte er sich dort neue Anregungen und neue Kenntnisse zu erwerben. Indessen sind die religiösen Malereien, die er bald nach seiner Rückkehr ausführte, nicht viel anders und nicht besser. Das Gastmahl beim Pharisäer (Magdalena's Fußwaschung, in der Madeleine) zeigt die moderne Auffassung, die um jeden Preis historisch sein will, in der Gruppirung der Figuren nach der Weise des Tricliniums und in der weltlichen Lebendigkeit derselben, die doch auch wieder in das Gespreizte fällt, während die Gesammtwirkung ohne alle Stimmung ist; die Freskomalereien in St. Germain l'Auxerrois haben dann allerdings durch die geübtere Technik mehr Erscheinung als die früher erwähnten Versuche, stehen aber, süßlich und empfindsam, an künstlerischem Werth dem Bilde der Madeleine ganz gleich. Das freilich ließ sich voraussehen, daß der Maler von unseren Nazarenern die wenigen technischen Handgriffe, die sie sich in der Freskoarbeit mühsam erworben hatten, allenfalls sich aneignen, sonst aber, was die Ausübung seiner Kunst anlangt, sicher nichts lernen konnte. Couder endlich bewies erst dann, daß die auf sein Talent gegründeten Hoffnungen nicht ganz eitel waren, als er in der geschichtlichen Malerei, die in den dreißiger Jahren zur Blüte kam, ein passendes und fruchtbares Feld fand. Doch ist seiner hierher gehörigen Werke erst später zu gedenken.

Allen Nachfolgern der David'schen Epoche ist gemeinsam, daß sie unfähig zu einer eigenthümlichen Anschauung bald an die eine, bald an die andere Richtung sich anlehnen und so von dem Lauf der Kunstgeschichte gleichsam mit fortgeströmt werden: wir sehen sie daher bald an dieser, bald an jener Stelle wieder auftauchen. Dagegen sind die jungen Talente, zu denen wir jetzt übergehen, fest gezeichnete und entschiedene Naturen, die aus sich selber die Kunst in neue Strömungen treiben, weil sie der dunkel im Geiste des Jahrhunderts sich regenden neuen Anschauung einen klaren und packenden Ausdruck geben.

Zweites Kapitel.

Der naturalistische Umschwung der Malerei durch Géricault.

1.

Géricault.

Der neue Umschwung in der Malerei erfolgte von einer Seite, von der man ihn am wenigsten erwartete: aus der Schule Guérin's. Gerade die Einseitigkeit, mit welcher dieser das schon ausgelebte Ideal seiner Richtung zur unumstößlichen Regel machte, mußte das Joch desselben den jungen, feurigen, wahrhaft künstlerischen Naturen unerträglich machen; um so unerträglicher, als es Guérin zu der Vollendung der Form nicht gebracht hatte, zu welcher David, so weit es ihm seine Kunst und Zeit überhaupt gestatteten, gelangt war. Es war Théodore Géricault (geb. zu Rouen, 1791—1824), der den akademischen Zwang abschüttelte und der Malerei mit einer neuen Anschauung neue Impulse gab.

Schon früh trieb den Knaben eine unüberwindliche Neigung, die von vornherein mit dem Widerwillen des Vaters zu kämpfen hatte, zur Malerei und vorab zur unmittelbaren Nachbildung des wirklichen Lebens, namentlich der Pferde, die er schon damals von allen Arten und in allen Stellungen zu zeichnen versuchte und auf der Straße zu beobachten nicht müde wurde. Ungeduldig, sich dem Trieb seiner Natur ganz hinzugeben, trat er, ohne den Ablauf der klassischen Schulbildung, die ihm sein Vater geben ließ, abzuwarten, in das Atelier Carle Vernets ein. Bald indessen widerstrebte ihm die Art dieses Künstlers, der blos das Pferd der eleganten Welt und dieses nur mit einer gewissen äußerlichen Gewandtheit wiederzugeben wußte, und so ging er, zudem von dem Bedürfniß nach einer größeren ernsteren Auffassung getrieben, zu Guérin über. Doch der neue Meister verstand sich mit dem Schüler nicht. Er fand in den Skizzen, in denen dieser seine aus der Wirklichkeit oder aus der Lectüre empfangenen Eindrücke zu veranschaulichen

suchte, die Kunst entwürdigt und rieth ihm die Malerei ganz aufzugeben, während seinerseits Géricault zwischen den Agamemnon und Aeneas nicht heimisch werden konnte und wenn er auch unter des Lehrers Augen dessen Vorschriften nachzukommen bemüht war, doch zu Hause sich unbeirrt seinen Eingebungen und dem unwiderstehlichen Zuge, den die Natur für ihn hatte, überließ. So konnte das Verhältniß nicht bleiben; ein geringfügiger Vorfall, eine für den Lehrer unangenehme Atelierposse genügte, um es zum Bruch zu bringen. Als der Erste schied so Géricault aus der Werkstatt aus, welche die gährenden jungen Talente, die bald in die ganze Kunst eine Umwälzung bringen sollten, noch eine Zeit lang unter dem alten Druck niederhielt (neben jenem waren damals Delacroix, Scheffer, Cogniet und Champmartin in Guérins Schule). Er zuerst auch suchte auf eigene Hand seinen Weg, indem er seitdem neben der Natur mit selbständigem eindringendem Auge die alten Meister zu studiren begann. Was er bei Guérin gelernt hatte, konnte ihm wenig nützen und reizte ihn vielmehr zum Gegensatz; aber doch kam ihm diese Lehrzeit darin zu gute, daß er sich an einen Ernst der Arbeit gewöhnt hatte, der sich nicht mit dem zufälligen Ausdruck der augenblicklichen Eingebung begnügte, sondern mit besonnenem Geiste das innere Bild hin- und herwarf, bis es reif zur künstlerischen Erscheinung heraustreten konnte.

Als erste Frucht seines selbständigen Studiums, stellte er 1812 den „Chasseur à cheval de la garde imperiale" aus, dem er dann 1814 den „Cuirassier blessé quittant le feu" folgen ließ. Gleich Anfangs erregten die beiden Bilder die allgemeine Aufmerksamkeit, aber zu überraschend kam die ungewohnte Auffassungs- und Behandlungsweise, um sofort einen unbestrittenen Erfolg zu haben. Solche lebensgroße (fast kolossale) Darstellungen gewöhnlicher Motive aus der Gegenwart, in denen zudem in Bewegung und Ausdruck von der hergebrachten Art nichts zu finden war, erschienen als eine gewagte Neuerung. Und doch empfand man, wie hier eine große, von einem mächtigen Inhalt erfüllte Anschauung zu lecker, die Wahrheit der Natur packender Lebendigkeit voll und wirksam heraustrat. In der That ist auch in diesen Gemälden ein Pathos: aber im Unterschiede von dem Davids wirkt es auf den Beschauer, auch auf den von heute, mit ergreifender, überzeugender Kraft. Es ist in den Gestalten nicht bloß die realistische Gegenwart der Persönlichkeit, sondern zugleich der tiefe Zug eines von höheren Zwecken bewegten Daseins und die seelenvolle Beziehung zu einem großen Ganzen. Daß der „chasseur à

cheval" eigentlich das Bildniß eines Offiziers ist, verschlägt dabei nichts; gerade darin zeigte sich der Künstler, daß er die Individualität in ihrem eigenen Leben zu fassen und doch zugleich in eine große Welt zu erheben, mit einem unendlichen Inhalt zu erfüllen wußte. Unter düsterem Himmel, in der Ferne das Getümmel des Kriegs, kühn voranstürmend auf im mächtigem Satz vorspringendem Pferd, das in meisterhafter Verkürzung dem Beschauer abgewendet ist, zu seinen Soldaten anfeuernd fast mit der vollen Breite des Körpers sich zurückwendend, im Blick, in den nervigen Zügen und der sicheren Bewegung ganz Muth und Kraft: so erscheint der Reiter, ohne daß Géricault diese Auffassung gesucht hätte, als die lebendige Verkörperung der französischen Armee, die in siegreichem Ungestüm die Welt eroberte: das Heldenthum des neunzehnten Jahrhunderts. Im Gegensatz zu diesem scheint der verwundete Cuirassier das ganze Elend des russischen Feldzuges und den Schmerz des ruhmgekrönten, nun aber besiegten Soldaten auszudrücken. Unter schweren, von einem unheimlichen Schimmer kaum erhellten Wolken, auf glatt abschüssigen Boden schleppt sich der verwundete Reiter, sein müdes Pferd am Zaume führend, traurig und hoffnungslos wankenden Schrittes weiter, Leiden und Ergebung gleich stark in den noch männlich schönen Zügen ausgeprägt. Spricht aus jener Gestalt ein frohgesteigertes Selbstgefühl, so liegt auf dieser die ganze Schwere einer gebrochenen Existenz. Aber auch hier fehlt es nicht an einer geistigen Größe: dem Schmerz hält die Erhebung einer gefaßten Seele das Gleichgewicht und über das Elend scheint die innere Festigkeit, welche die Schläge des Schicksals ruhig hinnimmt, den Sieg davon zu tragen. So hatte es Géricault vermocht, in zwei einfachen Figuren die bedeutungsvollen Wechselfälle des Standes, der das Zeitalter beherrschte und entscheidend in die Geschichte eingriff, zum künstlerischen Ausdruck zu bringen.

Während die Laien wol empfanden, daß auf diese Weise die Wirklichkeit ideal angeschaut und groß wiedergegeben war, standen David und seine Anhänger den Bildern rathlos und daher verwerfend gegenüber. Sie konnten zwar die Breite und Bestimmtheit der Zeichnung, die meisterliche Behandlung der Form nicht läugnen. Aber die Art, wie hier mit schlagender Wirkung die Naturwahrheit festgehalten, das Leben in seiner frischen Bewegung gefaßt war, der kühne Zug des Umrisses, der markige, flotte Auftrag, der die Form in den satten Schein der Farbe ganz eintauchte: das Alles kam jenen unerwartet, unbequem und feindlich, da es das bedenkliche Zeichen des Umsturzes an sich trug. Und doch war in diesen Werken der Bruch

mit der klassischen Schule noch nicht ganz vollzogen. Noch zeigt sich in beiden Gestalten ein Streben nach schöner Form und einem würdevollen Schwung der Linie, ja die Bewegung des sich umwendenden Reiters, gleichsam auf der Spitze begeisterter Erregung gegriffen, streift ebendeßhalb, so sicher und ausdrucksvoll sie ist, hart an die Grenze des Theatralischen. Géricault seinerseits befand sich freilich damals schon im bewußten Gegensatz zur klassischen Richtung. Ihm war die Schablone der antiken Plastik, nach welcher die Malerei Alles zuschnitt und damit sich selber aufgab, im innersten Wesen zuwider und überhaupt entgegen, die Dinge mit fremden, statt mit den eigenen Augen zu sehen. Mit der Gabe der malerischen Anschauung war ihm der Trieb angeboren, die Natur gleichsam auf der That zu ertappen, namentlich die Züge zu fassen, in denen ihr inneres Leben energisch zu Tage schlägt. Auf dieses allerdings, auf einen ihre Kräfte entfesselnden und bewegenden Inhalt kam es ihm an: aber nur so mochte er denselben zum Ausdruck bringen, wie er in der realen Erscheinung, auch in der gewöhnlichen, zur greifbaren Bestimmtheit eines gegenwärtigen Daseins heraustritt.

Merkwürdig, wie mit dieser seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit eine übermüthige Lebenslust und ein unüberwindlicher Drang, an dem bewegten Treiben des Tages theilzunehmen, zusammentraf. Wie er in der Kunst auf den Schein einer mächtig erregten Wirklichkeit ausging, so fühlte er sich doppelt leben im Gewühl und Verkehr der Welt, im raschen Wechsel und Fluß des Daseins. In ziemlich breiten Verhältnissen, ein Lebemann, gern zu Wagen und zu Roß in ausgelassener Gesellschaft, aber immer mit offnem und feinem Auge alle vorüberziehenden Eindrücke aufnehmend und das Leben wie im Fluge erhaschend: so wußte er den Menschen und den Künstler ineinanderzuschlingen und mit leidenschaftlicher Kraft Genuß- und Arbeitsfähigkeit freilich ebensowol aufzureiben, als zu steigern. Eine volle Natur, die rastlos alle Anlagen zugleich entwickelte; denn neben jenem geräuschvollen Treiben liebte er stille Stunden der Zurückgezogenheit, in denen er mit literarischen Studien sich abgab, Musik trieb und die neueren Dichter las. Namentlich war es Byron, der ihn anzog und tiefe Eindrücke in ihm zurückließ, wie überhaupt (wovon ich noch später reden werde) der englische Poet zu dem neuen Geschlecht der französischen Maler in ein intimes Verhältniß trat; so innerlich verwandt war ihm Géricault, daß die Zeichnungen (von ihm selber lithographirt), zu denen ihn die Dichtungen desselben anregten, wie ursprünglich und aus seiner eigenen Empfindung ge-

schaffen scheinen. Doch waren diese Momente der Sammlung in der Minderzahl, immer riß es ihn wieder in den Taumel eines unruhigen und vergnügungsvollen Weltlebens. Leicht ließ er sich daher von seinen Genossen verleiten, in die königliche Edelgarde mit einzutreten, mit welcher 1814 die elegante Pariser Jugend, stolz auf ihre monarchische Gesinnung, das den König umgebende Ritterthum wieder aufzufrischen meinte. Géricault mochte sich zu dem neuen Beruf, der ihm im Grunde wenig anstand, mehr durch die Bewegtheit des militärischen Lebens und dessen malerische Seite angezogen fühlen; aber doch ist der Zufall bezeichnend, der den Urheber der neuen Kunstweise, äußerlich wenigstens, auf die Seite der Restauration trieb, während David in's Exil ging und die klassische Kunst zuletzt durchaus kaiserlich gewesen. Auch begleitete während der hundert Tage der neue Musketier, seiner Fahne treu, Ludwig XVIII. in die Verbannung und gab seine Soldatenlaufbahn — dann freilich für immer — erst dann auf, als sein Corps (1816) entlassen wurde.

Bereut hatte er es freilich lange schon, daß er eingetreten war, und um so unablässiger widmete er nun seiner Kunst, ihr ganz wiedergegeben, alle seine Kräfte. So weit er auch vorgerückt war und so sehr endlich jene beiden Gemälde beim Publikum sowol als bei der jungen Künstlergeneration durchgeschlagen hatten, so hatte er doch das Bedürfniß einer noch tieferen Ausbildung. Er fühlte, daß es nicht genüge, die Natur allein zu studiren, um ihrer ganz Herr zu werden; daß vielmehr die Kenntniß der Art und Weise, wie die Meister der großen Kunstepochen, namentlich also die italienischen Maler, die Wirklichkeit angeschaut und in einer vollendeten Formenwelt zum Ausdruck eines vollen und ungebrochenen Lebens neu geschaffen haben, für den später kommenden Künstler eine unumgängliche Schule sei, sowol um die Natur in ihrem eigentlichen Lebensnerv fassen zu lernen, als um, was ihn selber bewegt, mit leichter und sicher gestaltender Hand an den Tag zu bringen. Géricault war der Erste von den Modernen, der zu dieser Einsicht kam. Er fürchtete nicht, wie das später in Frankreich sowol als jetzt noch in Deutschland häufig genug vorkommt, jenen Meistern gegenüber seine Eigenthümlichkeit einzubüßen, noch meinte er, um die Natur richtig zu verstehen und lebensvoll wiederzugeben, für sich selber Manns genug zu sein und jener nicht zu bedürfen. Ihm war klar geworden, daß die italienische Malerei durch eine günstige Entwickelung und eine Vereinigung von Kräften, wie sie in jedem Gebiete des Geistes für eine Reihe von Zeiten nur einmal auftreten, zu einer mustergültigen

Meisterschaft der Gestaltung gelangt ist, daß daher an ihr der moderne Maler ebensosehr wie an der Natur selber seinen Formensinn zu bilden und von ihr die Handhabung der echten künstlerischen Mittel zu erwerben habe. Dabei dachte er keineswegs seine eigene Anschauung aufzugeben, noch weniger, einem bestimmten Meister sich anzuschließen. Vor wie nach hielt er an der Wirklichkeit, wie er er sie sah und empfand, fest und nur um sie nach seinem eigenen Sinn um so sicherer bilden zu können, wollte er die Weise jener Meister genauer und gründlich kennen lernen. So trieb es ihn nach Italien. Auch innere Gemüthsstimmungen, so scheint es, und im natürlichen Rückschlag gegen ein in Zerstreuungen aller Art ziemlich toll verbrachtes Leben ein Bedürfniß nach Einsamkeit spornten ihn zur Reise. Es war eine in allem Ungestüm doch tiefere Natur, die die Kraft behielt, in sich selber zurückzukehren, aber freilich dann auch, wie wir sehen werden, ihr Feuer verzehrend nach innen warf.

Im Jahre 1817 machte er sich auf den Weg; die meiste Zeit hielt er sich in Florenz und Rom auf. Der Ernst und die ungetheilte Kraft, mit der er sich seiner Kunst hingab, so oft er sich ihr aus dem Weltleben wieder zuwandte, bewährten sich auch hier: er war unermüdlich im Kopiren und Zeichnen nach den alten Meistern, um sich in allen äußerlichen Bedingungen, die er doch schon mehr inne hatte, als irgend Einer seiner Zeit, zur Vollendung durchzuarbeiten. Freilich trieb ihn der Kampf gegen die Einseitigkeit der klassischen Richtung auch hier in seiner Anschauung über das Maß hinaus: er lebte sich mit besonderer Vorliebe in die Naturalisten ein, namentlich in Caravaggio. Die realistische Auffassung desselben, welche die gewöhnliche, ja auch die gemeine Natur in den Gesichtskreis der Kunst zieht, die leidenschaftliche Bewegtheit des Lebens verbunden mit einer hohen Meisterschaft der malerischen Darstellung, die dessen Bilder auszeichnet, lagen doch in derselben Richtung des Ziels, das Géricault vorschwebte. Hier war der Wurf eines durchaus realen, und doch mächtigen Lebens, wie andererseits in dem Heraustreten der wuchtigen Gestalten — worauf auch der jenem Meister eigenthümliche Wechsel von grell einfallendem Licht mit tiefen Schatten ausgeht — eine imponirende Fülle und Gewalt der Erscheinung lag. Doch vernachlässigte Géricault auch die mustergültigen Meister nicht. Seine späteren Werke zeigen zwar ebenso wenig wie die früheren einen unmittelbaren Einfluß derselben, dagegen eine Sicherheit und eine Energie in der Darstellung der menschlichen Form, die sich nur durch den anhaltenden Verkehr mit den großen Vorbildern und

ein tieferes Verständniß derselben erwerben läßt. Selbst nach der flandrischen und holländischen Schule machte er später mit hingebender Treue Studien und Skizzen; um so weniger verlor sein Talent an Ursprünglichkeit, als es sich an den verschiedensten Meistern erprobte. In der That erklärt sich nur durch dieses Studium, verbunden mit dem nach der Natur und dem Modell, die meisterliche Kenntniß und Behandlung in den Werken des jungen Künstlers. So lange überhaupt die französische Malerei nach seinem Vorgange, so wie nach dem von Ingres (s. später) mit gründlichem Fleiß die vollendete Kunst der Vergangenheit studirte, hat sie, welcher Auffassungsweise sie auch immer folgte, Tüchtiges geleistet; und nur da wird die neue Kunst unerträglich, wo sie, ohne die gehörige Lehrzeit durchgemacht zu haben, für die mangelhafte Arbeit mit den meistens eitlen Erfindungen der modernen Phantasie entschädigen will. Schlimm genug, daß diesen Weg einer nichtssagenden Selbständigkeit freilich weit öfter die deutsche, als die französische Malerei eingeschlagen hat.

Die Frucht des italienischen Aufenthaltes war das große Bild „le radeau de la Méduse“ (im Louvre), das Géricault im Salon von 1819 ausstellte (s. d. Abb.)*). Das Werk war epochemachend. Es brachte ebenso die Künstler als das Publikum in Bewegung; unerhört schien es, eine Schiffbruchsscene, also einen Vorgang aus der Gegenwart, der zwar durch sein ergreifendes Elend viel von sich reden machte, aber doch von keinerlei historischer Bedeutung war, in lebensgroßem Maßstab darzustellen. Wol daher kam es, daß man in dem Bilde allerlei politische Anspielungen suchte, bald eine Allegorie auf die Leitung des Staates, bald einen Tadel der Expedition, zu der die untergegangene Fregatte „Méduse“ gehört hatte. An dergleichen hatte natürlich Géricault nicht gedacht. Er hatte sich nach einem Stoffe umgesehen, der in noch frischem Andenken auf das Gemüth eine lebhafte Wirkung machte: an dem er den ungebändigten Ausdruck der leidenschaftlich aufgeregten Seele in den mannigfaltigsten Abstufungen, die natürliche Schönheit des menschlichen Körpers in seinen zufälligen Bewegungen unter dem Einfluß eines erschütternden Ereignisses zur Erscheinung bringen könnte. Und nicht eigentlich gesucht hatte er nach einem solchen Vorwurf, vielmehr seine eigene Gemüthsstimmung ihn darauf geleitet. Von heftigen Gefühlen hin- und hergeworfen, ließ er gern das Bild des Todes in seiner Seele spielen, aus dem Taumel rauschender Freuden zurückgekehrt, zog es ihn in die unheimliche Tiefe wühlender, melancholischer Empfindungen. So trieb

*) Gestochen von Reynolds.

Meyer, Franz. Malerei. Le radeau de la Meduse. Von Géricault. Seite 184.

ihn Alles zu der Schilderung eines schrecklichen Momentes. Die Schiffbrüchigen auf dem Flosse, zum Theil schon dem Kampfe mit dem Tode unterliegend, zum Theil aus der tiefsten Verzweiflung mit letzter Kraft sich aufraffend, um einem fern vorüberziehenden Schiffe ein Signal zu geben; Einer in inbrünstigem Flehen, ein Anderer einen schon Verzagenden aufmunternd, ein Vierter in Jammer theilnahmlos versunken, jene zu neuer Hoffnung sich aufschwingend, diese schon gebrochen nur mühsam vom Boden sich aufstemmend, dort ein Vater in stummem Elend allein mit dem Leichnam des Sohnes beschäftigt, hier Einige schon in der Ruhe des Todes von aller Noth erlöst: so ist die unglückliche Schaar inmitten der noch tobenden Wogen den Schrecken des Untergangs und der grauenvollen Spannung des Momentes preisgegeben. Die entsetzlichsten Empfindungen sind hier unverholen ausgedrückt, die menschliche Natur, durch die Nähe des Verderbens jeder Sitte und jeder Rücksicht enthoben, aufgewühlt in ihren Tiefen, ganz und unverhüllt wiedergegeben. Klar liegt vor dem Blick, wie in so furchtbaren Stunden Jeder nur für sich lebt, abgetrennt von den Andern, und doch verschlingt sie wieder die gemeinsame Gefahr und Hoffnung zu verschiedenen Gruppen, die sich ihrerseits in natürlichem Fluß zu einem Ganzen verbinden. Mit ergreifender Wahrheit baut sich wie von selbst die Scene bis zu der Gruppe der Hülfeflehenden auf und so wirkt die künstlerische Anordnung wie die Natur. So sind auch Haltung und Bewegung fast durchweg wahr und natürlich, von der Bestimmtheit des Momentes gegeben, dabei wieder durch die Verschiedenheit der Empfindungen von der größten Mannigfaltigkeit. Zugleich zeigt sich — theilweise noch bekleidet oder nackt, wie es der Zufall der letzten Tage gewollt — die Form in allen Stellungen des Lebens und des Todes überall mit gleicher Meisterschaft behandelt. Das Ganze endlich in dem unheimlichen Grau eines stürmischen Himmels, nur erhellt von einem aus der Ferne einfallenden Streiflicht, Alles, auch das Beiwerk in dem trüben Einklang ungefähr desselben Tons und durch diese düstere Stimmung von nur um so eindringlicherer Wirkung. Doch ist in der Farbe nicht die gleiche Meisterschaft, wie in der Form und im Ausdruck. Schon seine Reiterbilder hatten einen schweren und bei aller Sattheit doch farblosen Ton; in dem radeau geben die tiefen schwarzen Schatten, die eine Erinnerung an Caravaggio zu sein scheinen, den Körpern ein hartes und steinartiges Aussehen, wodurch der düstere Charakter des Ganzen doch zu stark heraustritt und zu sehr den farbigen Schein des Lebens vermissen läßt.

Kein Zweifel, daß Géricault, obgleich seine eigene Empfindung sich bei der Arbeit betheiligte, über alle Momente seiner Aufgabe sich vollkommen klar gewesen und sie mit allem Fleiße, aller Besonnenheit, mit dem ganzen Aufwande seines großen und tüchtig gebildeten Talentes gelöst hatte (wie er denn auch in seinen Skizzen die Anordnung des Bildes in der mannigfaltigsten Weise hin- und hergeworfen). Vielleicht ist selbst der Vorwurf nicht ungegründet, daß sich der Künstler die eine und andere Lage absichtlich suchte, um in ihr seine Kenntniß des Körpers und die Sicherheit der Hand mit Virtuosität zu bewähren, so wahr auch und wie bedingt durch die Macht des Ereignisses alle Stellungen sind. In dieser Vorliebe für die allseitige Entwickelung der Form ist noch eine kleine Erinnerung fühlbar an die akademische Schule, von der Géricault herkam und sich zu befreien hatte. Dennoch war, das fühlten schon sofort die Zeitgenossen, das Bild die offene Kriegserklärung gegen die David'sche Schule und sollte, obwol sein Erfolg nicht gleich ausgemacht war, alsbald der Ausgangspunkt und das Vorbild einer ganzen Richtung werden. Wol hätte auch Géricault selber, wäre ihm eine längere Thätigkeit beschieden gewesen, jenen kleinen Ueberrest aus der klassischen Epoche noch abgeschüttelt und den ursprünglichen Zug seiner eigenen Anschauung zu freiem, ganz unverkümmerten Ausdruck gebracht. In seinen ungefähr gleichzeitigen Skizzen und Studien nach der Natur, sowie in seinem mit außergewöhnlichem Talent und Geschick behandelten Lithographien und einigen Genrebildern, welche das Pferd in seinen verschiedenen Raçen und den mannigfaltigen Diensten, die es dem Menschen leistet, behandeln (im Louvre: le four à plâtre, l'écurie de cinq chevaux u. s. f.), ist das Akademische ebenso wie die Lehrzeit nach den Meistern vollständig überwunden, dagegen der Wurf des realen Lebens in meisterlichen Zügen voll und ungehemmt, keck und fest ausgesprochen. Für unseren Künstler ist hierbei bezeichnend, daß er mit Vorliebe den gewöhnlichen aber kräftigen Schlag des Arbeitsgaules darstellt, wie er energisch, feurig, halb widerwillig die Last zieht und in den Zügel knirscht, ganz Leben und noch wilde, unbändige Natur. Dabei geht die realistische Behandlung bisweilen so weit, selbst den Strich und Zug des Felles, den Lauf des Haares wiederzugeben. In seinen derartigen kleinen Arbeiten ist eine Beobachtung der Natur und ein Erfassen ihrer augenblicklichen Kraftäußerung, in der doch zugleich ihr ganzer Charakter enthalten ist, wie sie sich in noch vollendeterer Weise — bei übrigens kaum gleich energischer Auffassung — höchstens bei den allerbesten Holländern finden.

Géricault hatte das Furchtbare geschildert, weil ihn dazu ein Zug seines Geistes trieb. Doch wie es ihm eine Art von Befriedigung war, sich die Schrecken des Todes in lebendigster Weise anschaulich zu machen, so mochte er andrerseits wieder voll Lebenslust und Muth an der Hoffnung auf die „süße Gewohnheit des Daseins" sich erheben. Fast scheint es daher, als ob er mit dem Bilde des radeau den höchsten Ausdruck seines Wesens gegeben. Wer aber kann bemessen, zu welchen neuen Aufgaben seine jugendliche und bei aller Ausschweifung noch kräftige Natur bei einem solchen Talent und solchem Können sich aufgeschwungen hätte. In seinen letzten Jahren trug er sich mit dem Plane, in einem kolossalen Gemälde alle Schrecken des russischen Rückzuges darzustellen: diesen beispiellosen Umschlag menschlichen Glückes und Muthes, dem zugleich der große weltgeschichtliche Zug nicht fehlt, in seiner furchtbaren, erschütternden Wahrheit festzuhalten, wären seine Phantasie und seine Hand wol fähig gewesen und sicher mit einem solchen Bilde die moderne Kunst um ein eigenthümliches Meisterwerk — deren sie ernstlich angesehen nicht viele hat — reicher geworden. Er selber betrachtete sein radeau nur als ein Vorspiel zu größeren Dingen. Aber er kam nicht mehr zu einer größeren Arbeit. Immer mehr nahmen die düsteren Stimmungen und die tiefe Empfindlichkeit seines Gemüthes überhand und wie um sie zu betäuben warf er sich von Neuem in ein unruhiges und ausschweifendes Leben. Um so weniger konnte sein schon zerrütteter Körper den rastlosen Wechsel von Arbeit und solchem leidenschaftlichem Treiben aushalten, als er, von jeher ein tollkühner Reiter, durch einen zweimaligen Sturz vom Pferde sich eine langwierige Krankheit zuzog, die ihm denn auch schon in seinem 33. Jahre den Tod brachte.

2.

Die neue Kunstweise in ihrem Verhältniß zum politischen und literarischen Leben des Zeitalters.

Der Sprung von der klassischen Richtung auf den modernen Naturalismus, von David auf Géricault, ist nicht so unvermittelt, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Zwischen beiden steht wechselsweise bald dem Einen, bald dem Anderen zugewendet Gros mit seinen historischen Bildern. Die Pestkranken von Jaffa, die Verwundeten von Abukir weisen, wie wir gesehen, in ihrer der bewegten Natur entnommenen Erscheinungsweise und dem ergreifenden Ausdruck des Leidens schon auf den neuen Realismus hin. Auch in der Formengebung gehen sie zum Theil schon

diesem voran, obschon Gros, wie überhaupt die David'sche Schule, in der Naturwahrheit des Körpers, in der Energie und Sicherheit der Modellirung, wie überhaupt in der Breite und Wahrheit der Formenanschauung hinter Géricault zurücksteht; endlich noch war zu dem breiten, unvertriebenen und fetten Auftrag, der dem Verfahren der David'schen Malerei geradezu entgegengesetzt war, sowie zu der Tiefe der Schatten und der einheitlichen Wirkung des Tons von Gros ebenfalls ein Anfang gemacht. Die Auffassung des Letzteren indessen erhielt eine eigenthümliche Fortbildung in der Schlachtenmalerei von Horace Vernet, der sich in seinem ersten größeren Bilde „die Schlacht von Tolosa" (1817) an jenen Meister anschloß und darauf von dessen Weise zu der neuen realistischen Anschauung fortging: von der fruchtbaren Thätigkeit dieses Malers habe ich an einer anderen Stelle zu sprechen. Was aber jene mittlere Stellung von Gros anlangt, so konnte sie doch, vereinzelt und in sich selber schwankend, die Kluft nicht überbrücken, welche zwischen der David'schen Schule und der durch Géricault vertretenen neuen Richtung spaltend sich aufthat.

Dieser war gestorben, als man ihn zum Anführer einer neuen Schule erklärte. Er hatte das Zeichen zum offenen Abfall von der klassischen Kunst gegeben. Durch ihn war das oberste Gesetz der schönen Form und des würdevollen Ausdrucks umgestoßen; an dessen Stelle dagegen die Wahrheit der aufgeregten menschlichen Natur getreten und der packende Schein der Wirklichkeit. Allein nicht zu vergessen: von einem mächtigen Trieb oder Leiden mußte diese bewegt sein. Um den ergreifenden Ausdruck einer tiefen Empfindung und eine ungewöhnliche Bewegung war es dem Maler des radeau vorab zu thun. Nicht mehr die historische Stellung und Bedeutung der Person, sondern lediglich ihr Pathos sollte den Ausschlag geben und ebenso Anordnung und Bewegung nicht mehr akademischen Regeln sich fügen, sondern lediglich als die natürliche Erscheinung dieses Pathos sich darstellen, in der Noth und zufälligen Bedingtheit des realen Lebens. So trat an die Stelle der mythischen Götter und des antiken sowol als des napoleonischen Heldenthums das Glück und Elend des Menschen, dessen Name nicht in die Blätter der Geschichte verzeichnet ist und dessen Dasein in dem Strom der Gattung mit dahinschwimmt und versinkt. Aber die Kunst hebt ihn heraus um zu zeigen, daß auch in seiner Seele ein Unendliches liege, daß Schicksal und Schmerz ebenso seine Kräfte steigern und entfesseln, wie die der Heroen, die in ihre Erhebung und ihren Fall eine ganze Welt hineinziehen; während andrerseits nun auch diese hohen

Gestalten, wenn sie in den Kreis der Kunst eintreten, wie jene dem Zwang und Zufall der Natur unterworfen und so aus ihrer jenseitigen Idealität auf die Erde herabgezogen werden. Géricault und seinen Nachfolgern war vor Allem der Mensch in der Aufrüttelung des leidenschaftlichen Affekts Gegenstand der Kunst. Der ungezügelte Ausbruch der Natur in dem furchtbaren Momente der Entzweiung und des Kampfes mit der Welt erschien ihnen als die vollste und freieste Aeußerung des Lebens und nur diese als der würdige Vorwurf des Künstlers. Diese erste Stufe des Realismus, die den Gegensatz zu der klassischen Formenstrenge und Würde noch nicht auf die Spitze getrieben hat, ist daher keineswegs die Darstellung des gewöhnlichen sinnlichen Daseins; sie nimmt vielmehr die tief von innen heraus bewegte Realität zu ihrem Objekt und schließt, da diese der Schönheit der Form und Anordnung nicht geradezu entgegen ist, diese nicht grundsätzlich aus. Immerhin aber bekennt sie sich zu der Natur, wie sie sich unmittelbar äußert, als zu ihrem Vorbilde und geht, um die Empfindung und Leidenschaft zum packenden Ausdruck zu bringen, wenn auch die künstlerische Auffassung das Gemeine noch meidet, doch vor Allem auf sinnliche Wahrheit der Erscheinung aus. Daher liegt es doch dieser Richtung nahe, auch einmal geradezu die letztere zum Vorwurf zu nehmen, d. h. die ruhige Außenseite der Natur zu schildern, in der die Kraft gleichsam noch schlummernd verhüllt ist, und so auch die alltägliche Wirklichkeit in den goldenen Ring der Kunst zu fassen (wie Géricault in seinen Genrebildern und Lithographien), während sie andrerseits, jemehr sie das aufgewühlte Innere wüthen und die äußeren Bande zersprengen läßt, die Wahrheit des ungeheuerlichen und ungewohnten Ganzen durch den überzeugenden Schein der Realität im Einzelnen zu beweisen sucht.

In dieser neuen Anschauungsweise des Lebens war es wieder die bildende Kunst, welche der dichtenden voranging. Wol war auch schon in dieser durch Chateaubriand der entscheidende Anlauf zu einem Umschwung genommen. Aber wenngleich beide, der Dichter des René und der Maler des radeau, auf dem gemeinsamen Boden des neuerwachenden Geisteslebens standen, so war doch der letztere in der neuen energischen Auffassung und Gestaltung der Wirklichkeit fast der Gegenpol zu jenem und seinerseits ein eigenthümlicher Vorbote der kommenden Zeit. Es ist für das Verständniß der nun eintretenden romantischen Kunst von Interesse, diese beiden Vorläufer derselben auf verschiedenen Gebieten, die zugleich unabsichtlich zu Anführern geworden sind, nebeneinander zu betrachten. In Chateau-

briand zuerst trat französischerseits der Zwiespalt des modernen Bewußtseins auf, das zwischen der inneren und äußeren Welt einen unheilbaren Bruch findet und durch dieses Zerwürfniß in sich selber zerfällt; das daher in schwankende Träume und dunkle Stimmungen versinkt, mit überreizter Phantasie eine Schattenwelt sich aufbaut und von der Härte der nächsten Wirklichkeit zurückgestoßen in der Ferne oder der Vergangenheit eine bequemere Heimath sucht. Er war Einer der Ersten von den Poeten, die eine sorgfältig gepflegte Verzweiflung im Herzen in den leidenschaftlichen und schauerlichen Ausbrüchen der menschlichen Natur eine Art von Befriedigung finden, die aber, da ihnen doch die Kraft einer ungebrochenen Phantasie fehlt, in die Schilderung dieser Leidenschaft nicht den vollen, fest umrissenen Zug des Lebens zu bringen wissen, dagegen durch die ausmalende Treue des Details sowol diesen Mangel zu ersetzen als das entlegene Stück Welt oder Geschichte, in das sie sich und ihre Verzweiflung geflüchtet haben, in deutliche Nähe zu bringen meinen. So bewegen sie sich zwischen ihren maßlosen Empfindungen und Phantasiebildern und der äußerlichen Hülle der Dinge rastlos hin und her, in einer ungewissen Schwebe, in der nichts fest, nichts ausgeprägt und in sich abgeschlossen ist und schließlich nur der eine sichere Punkt bleibt, um den sich diese bunt durcheinandergeschüttelte, immer wieder zerfließende Welt dreht: die selbstbewußte Subjektivität des Dichters. Die Zeichen dieses Schwankens und des in sich selber zersetzten Geistes trägt vor Allen Chateaubriand an sich, in seinen Werken sowol wie in seinem Leben. Seine Schicksale und seine Individualität treiben ihn ebenso wie der Zug der Zeit bald zu revolutionärer Unruhe, bald zur romantischen Umkehr in Monarchie und Kirche, das eine Mal zu den Naturstämmen Amerikas, das andere Mal zur Pilgerfahrt nach Palästina und zu den Ursprüngen des Christenthums. Immer aber bewegt von denselben unklaren und wogenden Empfindungen, unfähig ebenso die wirkliche Welt zu erfassen, wie seine inneren Nebelbilder herauszugestalten, verzehrte sein Geist gleichsam das Leben und dessen feste Erscheinung und hielt nichts fest als eine unbestimmte, träumerische Stimmung, die Alles in sich hereinzog und auflöste.

Gerade umgekehrt sucht Géricault das Leben in seiner Unmittelbarkeit zu ergreifen und die volle ungebrochene Leidenschaft der eigenen Brust auch in ihm zu entfesseln. Die sinnliche Wahrheit, die Chateaubriand nur im Detail erreicht, ist ihm nur Mittel für den Ausdruck eines mächtig aufgeregten aber ganz realen Daseins, dagegen die innere Empfindung nur

lebendig in natürlicher Gestalt und Bewegung. Hier zeigte sich der Unterschied der bildenden Phantasie von der dichtenden zu ihrem Vortheile: sie trägt zwar nur einen beschränkten Inhalt in sich, bringt ihn aber ganz zur Gestaltung. Und dies war es, worin diesmal die Malerei der Poesie voranging. Allen Leidenschaften und aufrüttelnden Gefühlen des modernen Geistes die volle, bis in den Zufall des Augenblicks treffende Wahrheit der Erscheinung zu geben, darauf war die neue Kunstweise gerichtet und wenigstens für eine bestimmte Stufenleiter derselben hat Géricault dies durchgeführt. Wie dieses Ziel in ähnlicher Weise von der Dichtung angestrebt und erreicht wurde, dafür gab nicht lange nachher Prosper Mérimée ein mustergültiges Beispiel. Auch dieser kühn, wild und leidenschaftlich in der Erfindung, von schlagender Wahrheit in der Schilderung und in der Ausführung des Details und zugleich wie Géricault darin ganz Künstler, daß er seine Empfindung plastisch auszuprägen, den Inhalt in abgerundetem Bild voll auszusprechen verstand; jenem untergeordnet jedoch an Gewalt und Größe der Einbildungskraft.

Begreiflich aber, daß der Maler mit dieser seiner Anschauungsweise an der Spitze der neuen Richtung stand, während in der Dichtung die ganz andere Natur Chateaubriands den Umschwung einleitete. Die Poesie hatte zugleich mit der bunten Mannigfaltigkeit einer neuaufgehenden Welt die inneren Kämpfe des modernen Geistes, den Bruch des Bewußtseins mit der Wirklichkeit in ihren Gesichtskreis aufzunehmen; und bald das Christenthum aufzugeben, bald es wieder einzusetzen, jetzt für den Naturzustand, dann für das Mittelalter zu schwärmen, vor Allem aber in die Träume und Nebel der in sich selber wühlenden Seele zu flüchten, dazu war Chateaubriand ganz der Mann. Daher der vielseitige Einfluß, den dieser auf seine Zeitgenossen und Nachfolger, einerseits auf Victor Hugo und Lamartine, andrerseits auf Augustin Thierry ausübte; ja, er ist unter den modernen Dichtern vielleicht der Erste, der, wie wir früher schon gesehen, selbst in die bildende Kunst seine Einwirkung erstreckt. Doch verlangt diese im Ganzen einen — auch in den Widersprüchen des Lebens — noch unverletzten Einklang des Geistes mit der Natur, eine noch unzersetzte, in der sichtbaren Form verharrende Empfindung, und eben diese Eigenschaft, welche Géricault in hohem Grade besaß, machte ihn zum selbständigen Führer der Schule. Indessen wie bei allem Unterschiede schon zwischen diesem Maler und jenem Poeten doch auch eine Verwandtschaft ist, beide einerseits nach dem Ausdruck der freigegebenen individuellen Natur, andrerseits nach greif-

barer Gegenwärtigkeit der Schilderung streben: so tritt bald zwischen beiden Gattungen überhaupt eine tiefere Beziehung ein, indem sie wechselseitig jede in das Gebiet der anderen übergreifen und ihre Grenzen verwischen. Beiden ist vorab das gemeinsam, daß sie jede überlieferte Formenregel abwerfen, um ungehemmt der Freiheit des Subjekts ihren vollen Ausbruch zu lassen. Dann aber ist es auf der einen Seite dem Zeitalter eigenthümlich, in diese, in die Bewegungen der Seele die ganze Außenwelt gleichsam unterzutauchen und an der Macht der Gefühle die Festigkeit der formalen Erscheinung zerschellen zu lassen: alle Gestalt wird fließend und schwankend, um die Unruhe des sie sprengenden Seelenlebens kundzugeben. Dieses Ueberquellen des Ausdrucks über die Form und die feste Grenze ihrer Linie vermag zwar von den bildenden Künsten am ehesten die Malerei zur Erscheinung zu bringen, ist aber vor Allem Sache der Poesie, welche in dem weichen Material der inneren Vorstellung und des Wortes die ganze innerliche Welt auszuprägen vermag. Erklärlich daher, daß die Malerei, welche sich ebenso getrieben fühlte, den in der Tiefe gährenden Stimmungen des modernen Geistes Ausdruck zu geben, bald den Spuren der Dichtung folgte und ihr nicht bloß die mannigfaltigsten Stoffe entnahm, sondern auch in der Form sowol den verschwebenden Hauch und Schimmer als die erschütternde Furchtbarkeit der poetischen Phantasie und deren in die Seele eindringende Wirkung zu erreichen strebte. Andrerseits aber ging die Anschauung des Zeitalters, indem sie das weiche Element der Empfindung, in das sie alle Dinge einhüllte, wieder zerriß, darauf aus, diese in der unmittelbaren Bestimmtheit ihrer äußeren Erscheinung zu ergreifen und so durch die Naturwahrheit der Darstellung der innerlich gährenden Welt den überzeugenden Schein der Wirklichkeit zu geben. Hierin natürlich, in diesem realistischen Zuge, that es die Malerei der Poesie zuvor und ging also die letztere, indem das Verhältniß sich umkehrte, in den Fußstapfen der ersteren. Auch sie sah es auf lebendige Farbengebung ab und eine charakteristische Zeichnung, welche selbst die sinnliche Hülle der Erscheinung bis in ihre kleinsten Züge, ihre geheimsten Falten zu greifbarer Deutlichkeit herauszubilden versuchte. Dieses Herüber und Hinüber von Poesie und Malerei, die Verschlingung der Gattungen ist, wie sich noch weiter zeigen wird, für die neu eintretende Kunstweise bezeichnend und daher den Nachfolgern Géricaults ebenso eigen, wie den Victor Hugo und Lamartine.

Wie aber stand die neue Anschauung, welcher Géricault Bahn brach, zur neuen Regierung? Ihrerseits fand sich, wie diese, die neue poetische

Bewegung in bewußtem Gegensatz zu der conventionellen Würde der klassischen Figuren, welche das Kaiserreich, nur auf kalten und abgemessenen Prunk bedacht, bevorzugt hatte; da sie aber mit dem trägen und leeren Dasein der müden Zeit nichts anfangen konnte, suchte sie nach einer vergangenen Welt, in der sie für ihre Träume und Stimmungen eine Heimath, für deren Ausdruck Form und Farbe fände. Beides, sowol jener Gegensatz als das Bedürfniß nach der Einkehr in die Tiefen der Innerlichkeit, die doch wieder hinausschlägt in eine bunte Mannigfaltigkeit des äußeren Daseins, führten sie in geradem Rücklauf zum Mittelalter. Natürlich also, daß diese Dichtung mit der Regierung, welche ja ebenfalls die „Kette der Zeiten“ erneuern wollte, auf dem besten Fuße stand, gemeinsam mit ihr die Stützen der Kirche und des alten Königthums wieder aufrichtete. Später freilich sollte sich zeigen, daß die Poeten das schillernde Gewand jener Zeiten nur als ein prächtiges Kleid umgeschlagen hatten und sobald es durch die innerlich tobende Empfindung herabfiel, aus Anhängern der Bourbonen zu Helden einer neuen Revolution wurden. Einstweilen jedoch ging die ästhetische Wiederbelebung des Mittelalters mit dem reactionären Regiment vertraulich Hand in Hand, während die Nachzügler der klassischen Poesie zu diesem in gespanntem Verhältniß und auf der Seite der allmälig sich bildenden liberalen Opposition standen. In der Malerei war das anders. Nach dem Vorgang der Lyoner Schule hatten sich, wie bemerkt, die Nachfolger der David'schen Zeit nicht gesträubt, die Kirche sowol als die Vorfahren der Bourbonen zu verherrlichen und sich mit ihrem akademischen Gepäck leichten Schrittes in das Lager des neuen Königthums begeben; dieses seinerseits benutzte die willigen Kräfte und störte sich nicht an dem harmlosen Ueberrest der klassischen Ueberlieferung. Dagegen zeigte sich in der Richtung, welche Géricault einschlug, ein neuer ungestümer Geist, der mit den Interessen der Regierung nichts gemein hatte; die Menschen, deren Schicksal hier in heroischem Maßstab geschildert war, hatten für diese Auszeichnung keinerlei historische Berechtigung aufzuweisen, sie waren der namenlosen Menge entnommen und ihr Dasein durch keine Autorität geheiligt. Man wußte denn auch nicht, was man aus dem Bilde des radeau noch was man mit ihm machen sollte. Der Ankauf desselben, den der Direktor der Museen, der obengenannte Forbin, bei der Regierung mehrmals beantragt hatte, lehnte diese hartnäckig ab und erst nach dem Tode des Malers, als es für 20,000 Fr. in 4 Stücke zerschnitten werden sollte, entschloß sie sich endlich, es um den geringen Preis von 6000 Fr. zu erwerben.

Und in der That: die Regierung empfand richtig, indem sie dieser neuen Kunst nicht traute. Dieser galt kein überkommenes Gesetz, das sie nicht selbst an der Natur geprüft hatte, keine bevorrechtete Klasse von Göttern oder Fürsten, keine von der Sitte beschnittene, von zahmen Rücksichten gebundene Empfindung. Alle diese Fesseln hatte sie abgeworfen, um der menschlichen Natur und dem ihr eingeborenen Recht eines vollen ungehemmten Daseins freien Lauf zu geben, um endlich nur der Gestalt den Adel der Kunst aufzudrücken, welche sich durch die Kraft der Leidenschaft ein Recht darauf erworben. Diese Kunst war, um es mit einem Worte zu sagen, ihrer innersten Natur nach revolutionär. Ein wilder stürmischer Zug der Umwälzung geht durch ihre Werke; auf dem Gebiete des Geistes vollzieht sie die umstürzende Erhebung des dritten Standes, welche vor ihr auf dem des Staates die Revolution vollzogen hatte. Daß sie erst ein Vierteljahrhundert nach dieser zum Ausbruch kam, kann nicht befremden. Die Zeit des Aufruhrs und der That ist nicht zugleich die der selbständigen Entwickelung der Kunst. David hatte, um das Pathos der kämpfenden Freiheit auszudrücken, noch der römischen Heldenfiguren bedurft und so der jugendlichen Kunst wie dem Knaben, der eigene Waffen noch nicht führen kann, das Schwert der Ahnen in die Hand gegeben; allein dieser, reif geworden, verachtet das eitle Spiel mit dem verrosteten Rüstzeug und genügt sich mit der einfachen aber überwältigenden Aeußerung seiner ausgewachsenen Kraft. Und nicht mehr eine einzelne vorgefaßte Idee, wie etwa die der politischen Freiheit, will Géricault aussprechen, sondern alle in die körperliche Erscheinung hinaustretenden Bewegungen der Seele: wie er andrerseits nicht von einem bestimmten Vorbild die Mittel des Ausdrucks nimmt, sondern die verschiedenen Kunstweisen der Vergangenheit zu Rathe zieht, um schließlich die Natur selber in ihrer vollen Wirkung treffen zu können; der menschliche Leib endlich bedarf nicht mehr der akademischen Schönheit, um zum würdigen Gegenstand der Kunst zu werden. So tritt zuerst in Géricault das revolutionäre Prinzip ganz in die Malerei ein, und wie immer nach der Umwälzung des politischen Lebens der neubefruchtete Boden des geistigen nur allmälig eine neue Blüte treibt, so begann erst mit ihm der eigenthümliche Aufschwung der modernen Kunst in Frankreich.

Es ist merkwürdig zu sehen, wie in der reactionären Strömung der Restaurationszeit diese die Kunst erfassende Bewegung mit einer frischen Regsamkeit der liberalen Elemente und der Hebung des materiellen Wol-

standes zusammentraf. Nach der Befreiung des Landes von den Truppen der fremden Mächte (1818) hoben sich rasch wieder Handel und Gewerbe; durch alle Kreise zog die Hoffnung und der Muth eines neuen Lebens, während zugleich die Partei der Unabhängigen zu energischer Thätigkeit sich sammelte und die öffentliche Meinung wie die Presse der Theilnahme an den politischen Dingen einen erneuten Anlauf gaben. Eben in dasselbe Jahr (1819), da Géricault sein radeau ausstellte, fällt die frohe Empfindung dieses allgemeinen Aufschwungs, deren sich die Zeitgenossen noch später mit Begeisterung erinnerten.*) Die neue Ordnung der Dinge, welche die Revolution hatte bringen sollen, war wieder, nur diesmal auf dem friedlichen Gebiete der Verhandlungen, das Ziel aller Wünsche und Bestrebungen. Die Unabhängigen, auf deren Seite alle jungen Talente und feurigen Köpfe standen, erklärten von Neuem den dritten Stand für den bestimmenden Mittelpunkt des Staates und der Gesellschaft und verlangten mit der Gleichheit der Rechte und Lasten im Grunde nichts Anderes als die ungehinderte Freiheit des Individuums und seiner Thätigkeit. Entgegen der Erneuerung des Mittelalters wie der Restauration der Kirche war ihr realer Sinn nur gerichtet auf die unbeschränkte allseitige Entwickelung des bürgerlichen Lebens. Die innere Verwandtschaft zwischen dieser Strömung des erwachten öffentlichen Geistes und der neuen Kunstweise, welche Géricault einleitete, liegt auf der Hand. Noch deutlicher indessen trat die im Stillen gährende revolutionäre Stimmung an den Tag, als die Regierung durch halbe Zugeständnisse nur noch kühnere Forderungen hervorrief und so die Unruhe des politischen Widerstandes in noch weitere Kreise trug. Es war dasselbe Jahr 1819, in dem die Aufführung des Trauerspiels von Delavigne „die sicilianische Vesper" wegen der Anspielungen auf Willkürherrschaft das Publikum zu begeistertem Beifall hinriß und Béranger's politische Lieder von Mund zu Mund getragen den erst glimmenden Aufruhr der Gemüther zur hellen Flamme anzufachen drohten.**) Alles, auch der lebhafte Zug, der durch den in die Tiefe der Seele hinabsteigenden, wie in die Weite der Welt schweifenden Geist gleichzeitig in die Dichtung und Literatur kam, traf so zusammen, um die bewegliche Natur des Franzosen, die eine Zeit lang durch die Schläge des Schicksals und den Zwang der Dinge niedergehalten war, aufs Neue zu entfesseln: das nicht zu vergessen,

*) Vergl. Gervinus, Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts, Band 1, S. 280 ff.
**) Vergl. Gervinus a. a. O. Band 1, S. 323.

daß damals die Wellen einer anschwellenden geistigen Bewegung durch die ganze gesittete Welt gingen. Kein Zweifel, daß diese Stimmung französischerseits gerade in der Malerei durch Géricault einen treffenden und bedeutsamen Ausdruck erhielt.

Indessen nur von kurzer Dauer war im politischen Leben diesmal die Rührigkeit, welche die Nation ergriffen hatte. Bekanntlich siegte die Reaction (nach der Ermordung des Herzogs v. Berry) durch den Einfluß des Grafen Artois noch einmal und so gering war noch die Spannkraft des öffentlichen Geistes, daß dieser in seine Trägheit zurückfiel und die neuen Kammerwahlen dem Königthum günstig waren. Noch lähmte die Erschlaffung nach der langen Kriegszeit die Gemüther. Man sehnte sich nach Ruhe und dem ungestörten Genuß des Daseins, und den gewährten so ziemlich die geordneten Staatsverhältnisse. Zudem bemühte sich die Dichtung, das Königthum und die Kirche mit einem reizenden Nimbus zu umgeben, den sie aus dem in blühenden Farben aufgefrischten Mittelalter herbeiholte; das bunte Spiel ließ man sich gern gefallen und nahm keinen Anstand, von dem Aufputz das Eine und Andere wie eine Mode selber anzunehmen. So verfloß im fortwährenden Wechsel der Stimmung, die bald mit, bald gegen die Regierung ging, das letzte Jahrzehnt der Restauration. Während aber unter Karl X. die Regierung immer tiefer in die fortreißende Strömung des reactionären und kirchlichen Systems hineingerieth, war doch allmälig die Widerstandskraft erstarkt, welche seit jenen Jahren im Stillen die Geister bewegte. Sie hatte sich in leisem Wachsthum noch mehr in dem allgemeinen Leben des Geistes, in den verschiedenen Regungen der Kunst und Wissenschaft entwickelt, als auf dem politischen Felde; es war der Zeit eigen, daß sie ihre Kräfte mehr nach Innen, in die friedlichen Kreise der Phantasie und des Gedankens, nach Außen auf die Ausbildung von Handel und Industrie warf, als auf den Kampf um die politische Existenz. Endlich aber war diese geistige Bewegung unmerkbar gereift und immer mehr sich ausbreitend zu einer unwiderstehlichen Macht geworden, welche vielleicht das Meiste zu dem Umschwung beitrug, der das alte Regiment wie die welkgewordene, überflüssige und lose Hülle der reifenden Frucht mit einem Ruck absprengte. „Die romantische Kunst, sagt einmal V. Hugo kurz vor dem Ausbruch der Julirevolution, ist nichts Anderes als der Liberalismus in der Literatur; die Freiheit in der Kunst, die Freiheit in der Gesellschaft, das ist das doppelte Banner, unter dem sich die kräftige Jugend von heute vereinigt.“ Und so ist, wenn wir auf die

Malerei zurückgreifen, die von Géricault zuerst vertretene Anschauung der Vorbote der Julirevolution gewesen, wie sie der Nachfolger der Umwälzung von 1789 war.

Doch schritt die Kunst nicht gleichmäßig und geradeaus auf dem nun eingeschlagenen Wege fort. Schon oben ist bemerkt, wie unter der Restauration Poesie und Malerei ineinanderspielten und jede in die Bahn der anderen hinüberstreifte; zudem liegt es im Wesen der modernen Malerei (vergl. das 2. Kapitel des 1. Buches), in die vom Zeitalter neuentdeckte und in immer größerem Umfang erschlossene Stoffwelt immer tiefer einzugehen, sowie andrerseits die Formen der früheren Kunstepochen verarbeitend in sich aufzunehmen. Das trat nun auf der französischen Seite in vollem Maße ein. Fast gleichzeitig mit der Dichtung, und diesmal nicht selten nach ihrem Beispiel und Vorgang, griffen die Nachfolger Géricault's bald in die Tiefen des Gemüthslebens, bald in die Weite der dem Blick geöffneten Vergangenheit, bald sowol in die nächsten wie die entlegensten Gebiete der nun von allen Seiten zugänglichen Gegenwart. Ja, selbst die fein umrissenen Gestalten der poetischen Phantasie suchten sie in ihrer Weise zu verkörpern, auch deren vorschwebende Empfindungen festzuhalten. Begreiflich, daß in dieser allseitigen Ausbreitung die Kunst auch an die frühere französische Geschichte gerieth und so mit der rückströmenden Richtung der Restauration bisweilen zusammentraf. Doch blieb sie dabei im Ganzen frei von der kirchlich-mittelalterlichen Beschränktheit, in der sich die deutsche Kunst fing. Auf welche Stoffe sie immer sich einließ, durchaus war ihr die Hauptsache, sie zu energischer Erscheinung herauszubilden und sie begnügte sich nicht, wie jene öfters, mit dem annähernden Ausdruck bedeutungsvoller Ideen oder dunkler Gefühle. Vor derartigen Abirrungen behüteten sie der dem Franzosen angeborene Formensinn sowie der Vorgang Géricault's. Von der realistischen Anschauung desselben behielt, wie schon angedeutet, die neue Kunstweise durchweg das bei, daß sie nach dem überzeugenden Schein der Naturwahrheit strebte und auf den Erwerb der Mittel, ihn zu erreichen, allen Fleiß verwendete. Der realistische Zug, der mit jenem anderen, die erschütternden leidenschaftlichen Momente des Lebens aufzusuchen, eng zusammenhängt, ist für die neue Kunstweise überhaupt charakteristisch.

Für diese kam Mitte der zwanziger Jahre der Name der romantischen Schule auf. Auf die französische Malerei, welche diese Bezeichnung trägt, paßt nur halb die Vorstellung, welche wir mit demselben Aus-

druck in Betreff der deutschen verbinden. Beiden zwar ist der Grundzug der subjectiven Phantasie gemeinsam, welche losgelöst von dem naiven Einklang mit der Wirklichkeit und in sich selber zurückgeworfen bald in die Unendlichkeit des durch den Bruch tief erregten Seelenlebens, bald in die Vergangenheit sich träumerisch versenkt, und in dem Bewußtsein jenes Gegensatzes einerseits diese wiederherzustellen, andrerseits der inneren Traumwelt den Schein der Realität zu geben sucht. Aber schon eben kam darauf die Rede: während die deutsche Kunst, wie zum Theil die Düsseldorfer Schule, in einem unklaren Weben und Erzittern lyrischer Gefühle, oder, wie die Nazarener, mit rückwärts gewandtem Auge in einer künstlich erhitzten religiösen Empfindung stecken blieb, ging die französische zum energischen, unverhüllten und naturtreuen Ausdruck der leidenschaftlichen Bewegtheit fort, in der sie eben, woher sie auch ihre Stoffe entnehmen mochte, die Fülle und Kraft der menschlichen Natur fand. Und wenn sich auch einmal, wie namentlich in Ary Scheffer, ein Anklang an jenes deutsche Element subjektiver Erregtheit und Empfindsamkeit findet, so ist doch die Rückkehr zur christlichen Frömmigkeit und in Uebereinstimmung damit zur noch gebundenen Formenweise der Präraphaeliten, die bei uns vorzugsweise romantisch heißt, in der französischen Malerei überhaupt nur schwach vertreten und gehört dann, wie wir sehen werden, nicht sowol der romantischen, als der idealistischen Richtung derselben an.

Natürlich ging die romantische Kunst, indem sie in ihren Gesichtskreis eine neue Stoffwelt hereinzog, auch in ihrer Darstellungsweise über Géricault hinaus. Beides, das Eingehen in den ganzen Umfang des Lebens und der Durchbruch der Empfindung durch die plastisch begrenzte Form, bedingte ebensowol wie das Streben nach dem vollen Schein der Realität eine neue Anschauung der Erscheinung: die im eigentlichen Sinn malerische Auffassung und Behandlung. Denn einerseits schlägt in der Farbe der individuelle Charakter und das innerlich gährende Leben der Dinge kräftig zum Licht hinaus, andererseits offenbart sich in ihren Abstufungen und Uebergängen das Ineinanderwirken und -leuchten der letzteren, endlich im stimmungsvollen Element des Tons die in die Welt sich einlebende Empfindung des Künstlers. Daher ist die romantische Schule in Frankreich die Pflanzstätte der Koloristen. Und zu so durchgreifender Geltung kommt in ihr das Princip der Malerei als solcher, daß es, zudem gereizt durch den Gegensatz des in der Ingres'schen Schule (s. viertes Buch) erneuerten Idealismus, nicht selten zu seinen letzten, das Maß überschreitenden

Folgen sich forttreibt: zu jener Ausbildung des Malerischen, welche in das Spiel der Töne und in die selbständige Wirkung des farbigen Scheins sowol den Inhalt als die Form aufzehrt.

So trat denn, um noch einmal Alles zusammenzufassen, mit Géricault und seinen Nachfolgern ein neues Prinzip in die moderne Kunst ein. Abgeworfen war der Zwang der akademischen Regel; kein Gesetz und kein Herkommen sollten mehr die Erscheinung der menschlichen Form modeln und beschneiden, der individuellen Phantasie des Malers Gewalt anthun, die freie aus erregter Seele springende Aeußerung menschlichen Thuns und Fühlens in eine abstrakte Schönheitslinie pressen. Das Ideal, das der Wirklichkeit in kühler Würde gegenübersteht, ward zertrümmert, dagegen im Einklang mit dem Bewußtsein des Zeitalters von der Natur und Geschichte in ihrem ganzen Umfange und in ihrer mannigfaltigen Bewegtheit Besitz ergriffen und in den realen farbensatten Schein das innerlich glühende Leben der Dinge wie des Künstlers zu voller sinnlicher Wirkung entlassen.

Drittes Kapitel.

Die romantische Schule.

1.

Delacroix.

Im Salon von 1822, also drei Jahre nach der Ausstellung von Géricaults Schiffbruch, erregte ein Bild, das Dante und Virgil in dem von Phlegias geführten Nachen über den von den Zornmüthigen bewohnten Sumpf fahrend (nach dem achten Gesange von Dante's Hölle) darstellte, die größte Aufmerksamkeit und bald den heftigen Widerstreit der öffentlichen Stimmen, die sich, die einen für, die anderen gegen den Künstler, alle gleich entschieden erklärten (im Luxembourg, s. die Abbildung)*). Es war das erste Werk von Eugène Delacroix (1799—1863) und wie der klassischen Schule sofort gewiß war, im offenen, erkärten Gegensatz zu ihr entstanden. Schon das Motiv war darnach, eine ungewöhnliche Wirkung auf den Beschauer zu machen, namentlich aber die Behandlung ganz darauf angelegt, ihn zu überraschen und zu erschüttern. Die nackten Leiber der Zornmüthigen, aus dem trüben Wasser mühsam sich heraufwindend, theils in entsetzlicher Wuth sich anfallend, theils mit den Zähnen und Gliedern in gewaltsamer und doch vergeblicher Anstrengung an den Kahn sich klammernd, Einer wieder in die grauen Wellen zurücksinkend, haben in der wilden, zügellosen Bewegung ganz den zufälligen Wurf des Augenblicks; im grellsten Ausbruch erscheint der Krampf ihrer Verzweiflung, das Entsetzen Dante's in unverhaltener Stärke, Virgil dagegen in der bleichen Ruhe und gemessenen Haltung des den Leidenschaften des Lebens Entrückten. In der Form ist jede Schönheitslinie und akademische Norm, in der Anordnung der harmonische Zug absichtlich vermieden. Aber über das Ganze ist ein fahler, unheimlich trüber Ton ausgegossen, in

*) Lithographirt von E. Lassalle.

Dante und Virgil in der Hölle bei den Zornigen. Von **Delacroix**.

Digitized by Google

seiner düsteren Wirkung verstärkt noch durch die gedämpfte Röthe der im Hintergrunde brennenden Höllenstadt, den bleifarbenen Schimmer des Fleisches und das dunkelrothe Gewand Virgils. Und so prägt sich das Schauerliche des Vorwurfs, nicht blos durch die realistische Gewalt der Geberden und Bewegungen, sondern mehr noch durch die eigenthümliche, die ganze Erscheinung durchdringende Kraft der Farbenstimmung ergreifend durch das Auge in die Seele. Das mit diesem Bilde lebhaft erregte Interesse des Publikums wußte sich der Künstler mit seinem zweiten zu erhalten, das er 1824 ausstellte: „das Gemetzel von Skio" (Chios)*), griechische Familien den Tod oder die Sklaverei erwartend (im Luxembourg). Wieder ein Motiv, das sich ergreifend an die Phantasie wandte. Damals bewegte der Aufstand der Griechen alle Gemüther, und hatten schon mit der Schilderung ihres Schicksals die Poeten, wie Delavigne und V. Hugo, die Theilnahme gesteigert, so veranschaulichte nun der Maler ihr furchtbares Leiden mit furchtbarer Deutlichkeit. Auf verwüstetem Feld, das Rauch und Trümmer erfüllen, eine Gruppe halbnackter Unglücklicher in allen Lagen des Todes und der Verzweiflung: Liebende im Schmerz der letzten Umarmung, ein sterbender Knabe, von der nackten Schwester umfaßt, während der Vater in dem vernichtenden Gefühl der Wehrlosigkeit in die Weite stiert, vor ihnen ein Sterbender mit erlahmten Gliedern und an seiner Schulter sein junges, krankes Weib in Jammer versunken; auf der anderen Seite ein Kind abfallend von der todten Mutter Brust, eine Matrone im Gefühl des Elends wie versteinert und, im Gegensatz zu ihnen, reich und prächtig gekleidet ein junger Türke, an den Schweif seines sich bäumenden Rosses ein blühendes Mädchen gebunden, dessen üppiger, warm leuchtender Leib nur um so gräßlicher die fahle Farbe des umgebenden Todes hervortreten läßt; das Ganze endlich doppelt schrecklich durch die Gewißheit eines hellen, öden Tageslichtes und südlicher Farbengluth. So war auch hier durch das Leben der Farbe und des Tons, erhöht durch energische Kontraste, eine ungewohnte und eindringliche Wirkung erreicht. Die noch ärgere Willkür der Form freilich, die hier nicht nur über das akademische, sondern auch über das natürliche Maß hinausgegangen war — fast wie ohne organischen Zusammenhang und nur aus dem Groben gehauen liegen manche Glieder umher — sowie das Regellose, Knäulhafte der Komposition fanden diesmal, wenigstens von Seiten der einen Partei, noch ent-

*) Nach dem Original photographirt in der von Goupil herausgegebenen Sammlung.

schiedeneren Widerspruch. Selbst Gros, der für den Maler „der Barke Dante's" günstig gestimmt gewesen und an dessen Pestkranken von Jaffa Delacroix, wie es scheint, für sein neues Bild sich inspirirt hatte, gab ihn nun auf: der Bruch zwischen der alten und neuen Weise hatte sich unwiederherstellbar vollzogen.

Der junge Künstler aber, so stürmisch auch das Urtheil über ihn hin- und widerschwankte, ließ sich nicht irre machen. Er dehnte im Gegentheil schon in den nächsten Jahren auf ganz neue Stoffgebiete seine eigenthümliche Anschauung aus, um den ihnen entnommenen Motiven das gleiche Gepräge seiner leidenschaftlichen Phantasie und energischen Behandlung zu geben. So malte er (1826) Griechenland in Schmerz versunken über den Trümmern Mesolongi's: aber diese Figur trotz ihrer allegorischen Bedeutung keineswegs in idealer Schönheit, sondern als griechisches Weib mit gewöhnlichen Zügen, mitgenommen von der Noth des Augenblicks, in zerfetztem und elendem Kleid. Auf den verschiedensten Feldern zeigte er sich dann im Salon von 1827. Die Enthauptung des Dogen Marino Faliero (nach Byron, Sammlung von Isaac Pereire), Sardanapal auf dem Scheiterhaufen, er selber auf üppigem Lager ausgestreckt den Tod erwartend, während seine Frauen, Pagen und Pferde von Sklaven niedergemacht werden, Justinian unter dem Beistande eines über ihm schwebenden Genius seine Gesetze entwerfend (umgeben von der Pracht byzantinischen Aufwandes), Milton mit seinen Töchtern, ein paar Genrebilder (Türke mit Pferd und Hirte aus der römischen Kampagna), endlich selbst ein religiöses Werk, Christus am Oelberge (jetzt in der Kirche St. Paul und St. Louis): so zog er alle Zeiten, alle Gattungen in den Gesichtskreis seiner Kunst. Und jedesmal wußte er die Phantasie des Beschauers zu packen, wie mit Gewalt festzuhalten, indem ihn die Darstellung ganz in die Empfindung des reellen Daseins und zugleich in die eigene Stimmung des Künstlers hineinzieht. Bezeichnend ist namentlich Marino Faliero, wol auch das beste jener Werke. Am Fuße der grell beleuchteten Treppe des Dogenpalastes, welche die Mitte des Bildes einnimmt, liegt der Leichnam des Enthaupteten; der Scharfrichter auf der einen Seite, auf der anderen die Oberkörper des eindringenden Volkes; oben in der Vorhalle, zu der die Treppe führt, von einem in Mosaiken und Fresken farbig dämmernden Hintergrunde sich abhebend, die Edlen Venedigs und der Rath der Zehn, von denen Einer eben das blutige Schwert erhebt, es dem Volke zu zeigen: hier verbinden sich mit dem Schauerlichen des Vorgangs die Pracht und der Farbenreichthum

des venetianischen Kostüms, der Schimmer und Spiegel der das Licht fangenden Stoffe, die bunte Mannigfaltigkeit des Mittelalters. Aber auch hier nichts von Formenschönheit, die doch schon von Haus aus den südlichen Stämmen eigen ist, kein Adel und Fluß in der Komposition, die durch die Treppe in zwei Hälften getheilt wird; wieder beruht die Wirkung auf der fast aufdringlichen Realität des Scheins, dem ahnungsvollen Gegensatz von Licht und Schatten und dem mannigfaltigen Spiel der in's Glühende gesteigerten Lokalfarben, die bald dunkel vom hellen Grund sich heben, bald Licht und Leben in die Schatten bringen.

Die Stoffe offenbar sagten der Natur des Malers am meisten zu, in denen die Aufregung und der Kampf der Affekte bis zur Vernichtung gingen und in eine farbenvolle Welt mit dem Ausbruch einer zerwühlten Seele blitzähnlich hinausschlugen. So scheute er sich auch nicht, keck in die leidenschaftliche Gährung der Tagesgeschichte zu greifen und die wilde Erregung der Gegenwart ganz so zu schildern, wie sie sich in der Aufrüttelung der rohesten menschlichen Kräfte zeigte. Er malte nach dem Juliaufstande „die Freiheit auf den Barrikaden des Jahres 1830". Ueber einem wüsten Durcheinander von Leichnamen und einer brutalen Volksmasse, in welcher der Pariser gamin mit den erbeuteten Waffen eines gefallenen Soldaten ebenfalls seine Rolle spielt, erhebt sich die Göttin der Freiheit mit der Trikolore und in der phrygischen Mütze: nicht als eine ideale Gestalt, sondern als ein halbnacktes, wild in den Kampf sich mischendes Weib, das in die Alltäglichkeit hinabgezerrte Abbild des unbändigen Volkes, von der Wuth der Vernichtung hart an die Grenze des Häßlichen getrieben*). Daneben sah man

*) Das Bild ist ohnedem von Interesse für das Ineinanderspiel von Dichtung und Malerei, das die ganze romantische Kunst kennzeichnet. Bekanntlich brachten die Julitage einen eigenen Dichter hervor, Auguste Barbier, der die der neuen Freiheit auf dem Fuße folgende schwächliche und eigennützige Gesinnung der höheren Stände, die nun rasch sich ausbreitende Erschlaffung und Sittenlosigkeit in scharfen, zornig strömenden Jamben und in unverhüllter, fast cynischer aber schwungvoller Bildersprache geißelte. Leicht erkennt man die Heldin von Delacroix's Barrikade in folgender Schilderung wieder:

C'est que la liberté n'est pas une comtesse
  Du noble faubourg St. Germain,
Une femme qu'un cri fait tomber en faiblesse
  Qui met du blanc et du carmin.
C'est une forte femme aux puissantes mamelles,
  A la voix rauque, aux durs appas,
Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles,
  Agile et marchant à grands pas,

in einer fast phantastisch gehaltenen Skizze eine Scene aus der ersten Revolution: den Pöbel, wie er in den Konventssaal eindringt, mit dem abgeschlagenen Kopfe Féraud's auf der erhobenen Pike gegen den Präsidenten Boissy-d'Anglas losstürmend; die in ihren niedersten, wildesten Gefühlen tobende Masse, gleich einer Meute übereinanderstürzend, gegenüber dem kaltblütigen Manne, das Ganze eingehüllt in das trübe, unheimliche Licht des geschlossenen, von Staub erfüllten Raumes. Indessen ließ sich Delacroix nur dies eine Mal auf die Zeitgeschichte ein; dem romantischen Sinn ist die Gegenwart in ihrer fest umrissenen Gestalt zu spröde und eigensinnig, zudem ihre Erscheinung malerisch allzu undankbar. Auch zeigte er schon damals (Salon von 1831) auf's Neue, wie seine Kunst namentlich den Schein des Vergangenen greifbar vorzuführen oder die Gestalten der Poeten zu verkörpern sich berufen fühlte. Neben der „Freiheit" waren

---

Se plaît aux cris du Peuple, aux sanglantes mêlées,
Aux longs roulements des tambours,
A l'odeur de la poudre, aux lointaines volées
Des cloches et des canons sourds;
Qui ne prend ses amours que dans la populace,
Qui ne prête son large flanc
Qu'à des gens forts comme elle et qui veut qu'on l'embrasse
Avec des bras rouges de sang.

Dann noch in einer weiteren Satire, die sich gleichfalls auf die Julirevolution bezieht:

C'est cette femme enfin, qui toujours belle et nue,
Avec l'echarpe aux trois couleurs,
Dans nos murs mitraillés tout-à-coup reparue,
Vient de secher nos yeux en pleurs,
De remettre en trois jours une haute couronne
Aux mains de Français soulevés,
D'écraser une armée et de broyer un trône
Avec quelques tas de pavés.

Die französischen Kritiker sind nicht einig darüber, ob der Maler den Poeten oder der Poet den Maler inspirirt habe. Indessen schon darnach, daß sich Delacroix gerne seine Vorwürfe aus den Dichtern holte, hätte man bei Barbier das Original suchen sollen. Ueberdies trägt die erste von den angeführten Satiren das Datum der Entstehungszeit, August 1830: ein Zeitpunkt, an dem jener sein Gemälde vielleicht nicht einmal angefangen, sicherlich aber noch nicht vollendet hatte

Ich habe jene Verse angeführt, weil auch an sich die wenigen Dichtungen Barbiers für die neue Kunstweise bezeichnend sind. Er ist von Delacroix verschieden durch sein energisches, in das öffentliche Leben greifendes Pathos, sowie durch die plastische Festigkeit seiner Zeichnung, Eigenschaften, die ihn zu einem der ersten Poeten seiner Zeit gemacht haben. Aber auch er geht auf schlagende Wirkung aus, indem er seiner Darstellung den unmittelbaren ganz gegenwärtigen Wurf des Lebens gibt und seine Bilder bis in die kleinsten Züge der von Zufall und Noth mitgenommenen Realität entnimmt.

die Ermordung des Bischofs von Lüttich (nach Walter Scott's Quentin Durward), der Kardinal Richelieu in seiner Kapelle, der König Johann in der Schlacht von Poitiers, endlich noch Raphael in seinem Atelier ausgestellt. Von diesen Bildern übertrifft das Erstere alle seine bisherigen an in's Gräßliche sich überschlagender Wildheit. Angespornt von ihrem Führer Wilhelm von der Mark, einer Gestalt von unbändiger thierischer Kraft, machen sich die von Aufruhr und Wein trunkenen Empörer mit bestialischer Lust daran, den gefaßten Bischof, zum Hohn in sein kirchliches Prachtgewand gehüllt, mit hundert Messerstichen umzubringen: die wüste Scene, zu deren voller Wahrheit nur der Lärm und Tumult fehlen, doppelt schauerlich durch den Dunst und die rothe Gluth des Fackellichtes, das in den weiten Räumen der Festhalle sich endlich in ein gespensterhaftes Dunkel verliert. Fast alle diese Bilder sind im kleinen Maßstab des gewöhnlichen Staffeleigemäldes, aber durch die Wucht der dargestellten Leidenschaften, die Bewegtheit der Komposition und die Breite der Ausführung im Charakter des größeren Historienbildes gehalten.

Seltsam, daß sich in der Arbeit des Künstlers, die nun fast ein Jahrzehnt umfaßte, in den späteren Werken gegen die früheren ein Fortschritt nicht finden ließ. Im Gegentheil lautete so ziemlich das allgemeine Urtheil, daß diese von jenen nicht nur nicht übertroffen, sondern nicht einmal erreicht seien. Nicht ganz mit Unrecht. Die Werke, mit denen er sich Bahn gebrochen, waren gleich der volle Ausdruck seiner eigenthümlichen Phantasie und seines malerischen Talentes gewesen, wie andrerseits des bewußten Gegensatzes gegen die klassische Richtung. Nur diese, wie wir wissen, bildete damals Schule. Von wem hätte er lernen sollen, da Géricault, der allein Einfluß auf ihn übte, schon im Jahre 1822 gestorben war? Schon in Guérins Atelier fühlte er sich mehr hingezogen zu Gros und Prud'hon, als zu der Weise des Lehrers. Aus demselben ausgetreten, überließ er sich dann ohne Rückhalt dem Trieb seiner eigenen Natur. Schon damals, da er eben erst zwanzig Jahre geworden, war seine Kraft gereift und seine Anschauung ausgeprägt; die Grundlage einer tüchtigen und ausgebreiteten Bildung, die ihm sein Vater — der unter dem Direktorium, wie unter dem Kaiserreiche höhere Stellen bekleidet — hatte geben lassen, trug bald ihre Früchte. Nach des Vaters Tod auf sich angewiesen und gegen den Willen der Verwandten die künstlerische Laufbahn einschlagend lernte er früh auf sich selber stehen und sich selber helfen. Eine Studienreise nach Italien zu machen, hatte er weder die Mittel noch auch das

Bedürfniß. Seine Art, die Natur zu sehen — darin war er verschieden von Géricault — ging nicht auf feste Gestaltung und Begrenzung der Form aus; er sah nur auf die Gesammtwirkung, in welcher das innere Leben in den verschwebenden, die Linien und Körper auflockernden Schein des Lichtes und der Farbe stimmungsvoll hinausklingt. Dieser Anschauung war, das fühlte er wol, die Strenge und Bestimmtheit der Formengebung entgegen, welche im Ganzen die italienische Kunst charakterisirt. Noch mehr aber sträubte sich seine Art, die Dinge in die Phantasie aufzunehmen und ihnen eine ganz individuelle Empfindung einzubilden, in der stillen Besorgniß vor der Gefahr fremden Einflusses, gegen das eingehendere Studium irgend eines Vorbildes. So konnte er sich selbst später, obgleich es ihm hie und da in den Sinn kam, zu einer italienischen Reise nicht entschließen. Dem widerspricht keineswegs, daß er von Studien, Skizzen und Zeichnungen nach den verschiedensten Meistern, ja nach antiken Bildwerken und pompejanischen Wandgemälden sein Leben hindurch ganze Stöße fertigte. Denn niemals kam es ihm hiebei auf treue Auffassung und Wiedergabe des Originals an, sondern in flüchtigen Zügen hielt er nur die Massenwirkung und den Charakter der Bewegung fest, und auch dies unter starkem Einfluß seiner eigenartigen Anschauung. Er war deßhalb für die Meisterwerke einer fremden Kunstweise keineswegs ohne Verständniß. Sein Geist, breit angelegt, beweglich und erregbar, von nicht gewöhnlicher Intelligenz und umfassendem Gesichtskreis, in hohem Grade empfänglich für alle Kunst, auch Musik und Poesie, vermochte das Schöne auch da zu empfinden, wo es seiner Phantasie in eigenthümlicher Gestalt spröde gegenüberstand, ja selbst sich für die griechische Kunst zu begeistern, die allerdings von dem warmen realen Zug des Lebens mehr hat, als man gemeinhin annimmt. Aber es fehlte ihm die Fähigkeit, auf eine andere Anschauung tiefer einzugehen und um sie in sich aufzunehmen, die eigene Individualität eine Zeitlang hinzugeben.

Denn diese zog in die unaufhaltsamen Wellen ihrer subjektiven Bewegtheit alle Stoffe und Formen, die sie ergriff. Delacroix war nicht sowol eine energische, als eine von innerer Erregung fortwährend angespannte Natur, von nervöser Kraft und Lebendigkeit, im Kampf der Gegensätze rasch entwickelt, seiner Eigenartigkeit sich bewußt und durch den Widerspruch und die Angriffe, die er erfuhr, zu immer rastloserer Thätigkeit getrieben. Ein Talent, das schon darin ächt modern im guten und im schlimmen Sinne ist, daß sein ganzes Leben in der Kunst aufging und sich

verzehrte. Kein Ereigniß, kein Abenteuer, kein ungewöhnliches Geschick unterbrach dessen ruhigen Lauf, darin das Gegentheil von Géricault, den sein stürmisches Temperament immer wieder in die Wogen eines brausenden Welttreibens riß. Und so steigerte sich die leidenschaftliche Bewegtheit der Seele, immer nach innen zurückströmend, zu fast fieberhafter Heftigkeit. Eine solche Natur liebt die einsame Versenkung in der Arbeit, um ganz bei sich selbst zu bleiben, und geht Allem aus dem Wege, was sie aus sich herausziehen könnte. Er begriff nicht, wie ein Künstler die Last der Ehe schleppen möge; er war nicht unempfindlich für Frauengunst, ließ aber keine Neigung tiefer in sein Gemüth dringen, wie er jede Störung haßte, welche die Stille seines Ateliers unterbrach. Wie damals die literarischen Vertreter der romantischen Schule das Princip, daß die Kunst lediglich sich selbst Zweck sei („l'art pour l'art"), zum Programm erhoben, so lebte Delacroix ausschließlich in der und für die Kunst. Ein Zug, der den neuen Romantikern eigenthümlich ist. Sie weben sich in das abgeschlossene Reich der Phantasie ein und lassen in ihm alle Empfindungen spielen, alle Leidenschaften toben; im wirklichen Leben sind sie als ächte Kinder der Zeit blos Menschen der Bildung und Reflexion. Und wie im schwachen Körper, in dem zarten Organismus des Malers seine unruhige Seele gleichsam versteckt war, so verschloß er die innere Aufregung hinter der kühlen Haltung und den abgeschliffenen Manieren des Weltmannes: ganz er selber nur der Staffelei gegenüber und im Verkehr mit den Geschöpfen seiner Einbildungskraft. Von der Außenwelt, ihren großen und kleinen Interessen berührte ihn im Grunde nichts, als der Kampf, der sich um die neue Kunstweise erhoben hatte.

Und in der That, der machte ihm zu schaffen. Schon Mitte der zwanziger Jahre war er — ohne sein Zuthun — zum Führer der romantischen Schule ausgerufen: sein Erfolg dennoch nicht unbestritten. Die Regierung, welcher, wie schon bei Géricault bemerkt, der stürmische, revolutionäre Charakter dieser Kunst nicht verborgen blieb, erwies dem jungen Maler keinerlei Gunst; mit Wuth, Hohn und Geschrei fielen natürlich die Nachzügler der David'schen Zeit und ihr Anhang über ihn her; aber auch das Publikum, der große Kreis der Laien war noch nicht für ihn gewonnen. Eine Darstellungsweise, welche den Stoff und die Bedeutung des einzelnen Gegenstandes in eine besondere malerische Wirkung ganz aufhebt, ist des Publikums Sache nicht, das außerhalb der Kunst steht und eben deßhalb verlangt, daß ihm der materielle Inhalt des Bildes in deutlichen

greifbaren Zügen geboten, „vor den Augen abgesponnen" werde. Zudem ist das französische Auge, zwar auf formale Anschauung mehr angelegt, als das deutsche, doch ganz offen nur für die klar umrissene, fest abgeschlossene Erscheinung. Daß sich dagegen die jungen Talente mit Ungestüm und Begeisterung um ihn sammelten, half dem Maler nichts; seine Bilder blieben ihm und so war er eine Zeitlang auf Erwerb durch Zeichnungen zu Lithographien angewiesen. Damals, in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, entstanden seine Zeichnungen zu Goethe's Faust, deren erste Blätter bekanntlich des Dichters volle Anerkennung fanden und ihm besonders für die Schilderung der Hexenküche und der Brockenscenen große Erwartungen erregten*). Eine Zustimmung, die offenbar der überraschenden Realität galt, mit der hier die leidenschaftliche Auffassung, die dem Künstler diesmal „recht zu Statten" kam, ausgedrückt war. Allein im Sinne der Dichtung ist die Reihe der Blätter nicht, die weder ihren Humor und den Adel ihrer Empfindung, noch ihr großes, allgemein menschliches Leben zu fassen weiß und die Bewegung, um sie ja natürlich zu haben, fast in's Niedrige herabzerrt. Das Gewaltsame in der Erfindung, wie das Unförmliche in der Behandlung tritt hier, wo das beseelende, fortleitende Element der Farbe fehlt, schroff und unverhüllt zu Tage.

Endlich nach der Julirevolution wendete sich die Lage des Künstlers zum Besseren, während zugleich ein kleines Ereigniß den einförmigen Lauf seiner Tage unterbrach. Die neue Regierung, überhaupt den jungen Talenten günstig, erwies auch dem ihr Wolwollen, der den Kampf auf den Barrikaden, dem sie ihr Dasein verdankte, verherrlicht hatte**). Delacroix wurde einer außerordentlichen Gesandtschaft beigegeben, welche Louis Philippe im Jahre 1831 an den Kaiser Abd-er-Rahman von Marocco abgehen ließ. Eine für ihn bedeutungsvolle Reise. Er lernte den Orient kennen. Hier ging ihm die Gluth und tiefe Helligkeit des südlichen Lichtes, die Pracht der satten, ungebrochenen und doch harmonisch zusammenklingenden Farben auf; hier fand er noch ursprüngliche, von der abschwächenden Hand moderner Civilisation unberührte Sitten, Menschen von ungefesselter Bewegung und Leidenschaft, in denen er sogar eine antike Schönheit zu entdecken meinte, und — nicht zu vergessen — die stolze und feurige

*) Eckermanns Gespräche mit Goethe, Bd. I. S. 258 ff.

**) Jenes Bild der Freiheit auf den Barrikaden wurde von der Juliregierung angekauft, aber lange versteckt gehalten; neuerdings (1864) hat es im Luxembourg seinen Platz gefunden.

Natur des arabischen Pferdes. Denn seiner Kunstweise sagte die energische Wildheit zu, die im Thierleben noch unverhüllt und ungezähmt sich ausspricht. Jene Zeit des afrikanischen Aufenthaltes ist ihm unvergeßlich geblieben und für seine Kunst von den fruchtbarsten Folgen gewesen. Für eine ganze Klasse von modernen Malern ist es charakteristisch, daß sie an die Stelle der italienischen die orientalische Reise setzen: auch dazu hat Delacroix als Einer der Ersten die entscheidende Anregung gegeben.

Bald nach seiner Rückkehr zeigte sich der neue Reichthum seiner nun erweiterten Anschauung in einer Reihe von Gemälden, die orientalische Vorwürfe behandelten. In ihnen kommt das malerische Princip als solches zur unbedingten Geltung; es ist „die Zauberei des Farbenscheins", welche für sich zum selbständigen künstlerischen Reiz wird und daher Gegenstand und Form zum fast gleichgültigen Mittel herabsetzt, an dem sie zur Erscheinung kommt. Für diesen Zweck waren einfache und ruhige Motive die günstigsten; auch fügte sich einer solchen Anschauung recht wol das lässige, thatenlose, dem unbewußten und passiven Genuß des bloßen Seins ganz hingegebene Leben der Orientalen. Das bezeichnende Werk dieser ausschließlich koloristischen Richtung war „algierische Frauen in ihrem Gemach" (Salon von 1834, jetzt im Luxembourg), von manchen französischen Stimmen geradezu für das Meisterbild des Malers erklärt. Drei Frauen in einem reich verzierten Raum, im reichsten Schmuck ihrer farbenprächtigen Gewänder, auf Kissen und Teppichen liegend oder sitzend, wie eingeschläfert von dem ewig gleichen, trägen Fluß des Daseins, in der dem Stamme eigenthümlichen weichen und wie aufgelösten Haltung der Glieder, gehoben noch durch den Kontrast einer dienenden Negerin, die, allein stehend, im Begriff ist, das Zimmer zu verlassen: das ist das ganze Bild. Aber mit allem Aufwande seines malerischen Talentes und einer förmlich methodischen Anwendung aller Gesetze der Farbenwirkung und -harmonie hat Delacroix diese Frauen dargestellt — nach dem feinen Ausdruck eines französischen Kritikers — wie Edelstein und Geschmeide in einem prächtigen Schrein. In der Gluth und Helle des südlichen Lichtes ist die ganze Stufenleiter der lebhaftesten Farben (namentlich der Schimmer und Glanz der Stoffe) im Wechselspiel der Kontraste und Abtönungen, ein „Herüber und Hinüber der Reflexe und Farbenscheine", zu einem Einklang zusammengestimmt, in dem alle Farben und Töne kraftvoll, bewegt und entschieden, von keinem trüben Dunkel abgeschwächt, hervortreten und dennoch zu einer harmonischen Wirkung sich verbinden. Es sind also hier die Lokalfarben

nicht in das weiche Element eines verhüllenden Gesammttons verflüchtigt, sondern bei stark ausgesprochenem Unterschiede in einen vollen Zusammenklang gebracht.

Wie Delacroix diese Wirkung erreichte und welche mannigfaltigen Mittel er dazu gebrauchte, dies auseinanderzusetzen, würde hier zu weit führen, da wir deßhalb auf die Farbenlehre eingehen müßten; doch ist seine Behandlungsweise ein zu deutliches Merkmal der modernen Kunst, um nicht wenigstens einen Blick auf sie zu werfen. Nicht nur sind die leiseren und stärkeren Kontraste (Dissonanzen) der verwandten und entgegengesetzten Farben, das Spiel der Schattirungen und Uebergänge in ihrer gegenseitig sich steigernden Kraft, in ihrem Verhältniß zu Licht und Schatten zur höchsten Geltung gebracht, dann wieder diese verschiedenen Farbenakkorde zu einer reichen Harmonie verbunden, sondern sogar die einzelnen Töne in sich selber zu einer leuchtenden Intensität getrieben, indem der gleiche Ton in verschiedener Weise des Auftrags so auf sich selber gesetzt ist, daß die Farbe gleichsam vibrirend aus sich herausleuchtet; ja die selbständige Erzeugung gewisser Töne im Auge des Beschauers durch eine besondere Art der Behandlung hervorgebracht, welche zwei Töne so in einanderspielen läßt, daß aus einer gewissen Entfernung der Blick jenen dritten zu ihnen ergänzt: ein Versuch, die geheimnißvolle, lebendig ineinanderwirkende Wechselbeziehung der Farben aus dem Bilde selber immer auf's Neue hervorgehen zu lassen. Die gleiche selbständige Ausbildung des Kolorits ist in einigen anderen Bildern, zu denen jene Reise die Motive gegeben: so in der jüdischen Hochzeit in Marocco (im Luxembourg), in der durch die warmen rothen Töne im Schatten und die kalten im Licht der Reiz eines doppelten Kontrastes und seiner Lösung ist, während zugleich das auf die hintere Wand des Hofes blendend einfallende Licht die Gluth der draußen herabbrennenden Sonne im Kontrast zur schattigen Kühle des Innenraums empfinden läßt; so noch in den „Konvulsionären von Tanger“ (1838). In diesen schilderte Delacroix, von seiner Vorliebe für leidenschaftliche Bewegung auf's Neue erfaßt und nun weiter als je getrieben, einen der widerwärtigsten Ausbrüche der bis zum Thierischen überreizten und gegen sich selber wüthenden menschlichen Natur: die in abscheuliche Verdrehungen und Verzerrungen des Körpers ausschlagenden Krämpfe des religiösen Wahnsinns. Und nun ist seltsam, wie in diesem Bilde, das von den Franzosen zu den besten des Meisters gezählt wird, die glühende, leuchtende Lebhaftigkeit der Farbe, allein für sich genommen, wol einen gewissen Reiz ausübt, aber

mit der tollen, gräßlichen Bewegtheit des Vorganges in einer gewissen Uebereinstimmung das häßliche Schauspiel nur um so energischer dem Auge aufdrängt.

Daß diese Art von koloristischer Wirkung nicht mit wenig Mitteln erreicht wurde, sondern das Werk einer mühsamen, verwickelten, immer wieder überarbeitenden und die Kraft des Farbenscheins allmälig steigernden Behandlungsweise war, ist schon angedeutet. Der Auftrag sollte den Eindruck eines mühelosen Schaffens, der leicht und sicher hinwerfenden Hand machen, aber er verbarg hinter sich unsägliche Versuche und Anstrengungen: nicht zu rechnen die vorhergehende langsame Entstehung und Reife des Bildes in der den Stoff rastlos hin- und herlegenden Phantasie des Künstlers. Diese experimentirende Mühseligkeit des Schaffens, von dem innerlich anreizenden Sporn nach neuen und eigenthümlichen Wirkungen in Athem erhalten, ist übrigens Delacroix überhaupt eigen und eines der Kennzeichen der neuen romantischen Kunstweise, daher späterhin noch näher in's Auge zu fassen.

Nicht lange nach seiner Rückkehr aus dem Orient eröffnete sich Delacroix durch die Gunst der Regierung ein neues und größeres Feld. Thiers, der nun Minister des Innern geworden, hatte schon im Jahre 1822 als noch ziemlich unbekannter Literat und Berichterstatter des Constitutionel für den Künstler Partei ergriffen und ihm „die Zukunft eines großen Malers" prophezeit. Nun selber thätig, sein Wort zur Wahrheit zu machen, berief er ihn zu monumentalen Werken. Zunächst zur Ausschmückung des Salon du roi im Palais Bourbon (damals Sitz der Deputirtenkammer, jetzt Haus des gesetzgebenden Körpers); sie war 1837 nach dreijähriger Arbeit vollendet. An der Decke des Saales in vier Feldern die allegorischen weiblichen Gestalten der Gerechtigkeit, des Kriegs, des Ackerbau's und der Industrie, jede mit wenigen bezeichnenden Figuren zu einer einfachen Gruppe verbunden; unter denselben in den Zwickeln der von den Thüren und Fenstern gebildeten Archivolten je zwei Scenen, in denen die Bedeutung jener idealen Figuren durch Vorgänge aus dem wirklichen Leben oder doch durch eine bewegtere Handlung versinnlicht ist: so z. B. auf der Seite des Kriegs ein Waffenschmied bei der Arbeit, eine Mutter, die ängstlich ihr Kind an die Brust drückt und zwischen beiden gefangene Frauen; auf der Seite des Ackerbau's die Weinlese mit dem ausgelassenen Gefolge des Bacchus und die Ernte. Zeigt sich schon in dieser Erfindung und Anordnung der vorzugsweise auf das Reale, unmittelbar Lebendige

gerichtete Sinn des Malers, so tritt derselbe noch deutlicher in der ganzen Gestaltungsweise hervor. Absichtlich ist die strenge Form idealer Schönheit vermieden, selbst in den allegorischen Figuren; diese sind nicht die stillen Götter einer von der Welt abgewendeten Phantasie, sondern Gestalten von natürlicher individueller Bildung, in Geberde und Bewegung frisch dem Leben entnommen. Nirgends eine akademische Linie, aber auch nirgends eine geläuterte Form; nirgends der Zwang und die Kälte einer hergebrachten, mühsam nach „Styl" ringenden Anschauung, aber auch nirgends die ideale Reinheit einer über das Gewühl der Wirklichkeit erhobenen vollkommenen Welt. Indessen sind die Malereien eben durch die Wärme und Unmittelbarkeit ihrer Erscheinung von nicht gewöhnlicher Wirkung; durch die ganze Anordnung, der es nicht an Klarheit gebricht, geht ein lebendig bewegter Zug und manche der allegorischen Figuren, wie die des Kriegs und des Ackerbaus, haben eine gewisse kecke und unbefangene Größe. Zudem kam es dem Talente des Künstlers zu gute, daß diesmal seiner Neigung für das Heftige und Erregte durch die Bedingung einer gewissen monumentalen Ruhe und Gemessenheit eine Schranke gesetzt und die Komposition an den Raum gebunden war. In der Form und Bewegung, wie in der Tiefe und Kraft des Kolorits haben auch diese Gestalten den Wurf des realen Lebens, sie sind aber von der maßlosen Leidenschaftlichkeit frei geblieben, die sonst den Figuren Delacroix's eigen ist, während sich in der Erfindung eine reiche, die Welt in Bildern sehende Phantasie und eine ursprüngliche Empfindung aussprechen. So sind Alles in Allem genommen diese Darstellungen wol die hervorragendste Leistung des Meisters. Verglichen aber mit den Fresken der Münchener Nibelungensäle und der deutschen Residenzschlösser überhaupt, lassen sie das ungeschlachte und gespreizte, in der Form plumpe und eckige, in der Farbe armselige, in der ganzen Erscheinung leblose Wesen dieser Heldengeschichten weit hinter sich zurück, während sie freilich andererseits ebensowenig den heiteren, festlichen Schwung der allegorischen Bilder von Rubens, die Ueppigkeit und kräftige Anmuth, sowie den unbewußten Reiz seiner Menschen und Götter erreichen. Weniger gelungen sind die monochrom gemalten allegorischen Figuren der Flüsse und Meere an den Zwischenmauern der Fenster: ihre Bewegungen, denen man die Absicht eigenthümlich zu sein und ein vergebliches Streben nach michelangelesker Kühnheit anmerkt, sind gequält und daher ihre innere Bedeutungslosigkeit doppelt fühlbar. Zudem läßt der Mangel der Farbe die groben Formfehler, welche sich Delacroix — wovon noch die Rede

sein wird — fast überall zu Schulden kommen läßt, diesmal allzu deutlich in's Auge springen.

Ein Jahrzehnt später (1847) fällt die Bemalung des Bibliotheksaales in demselben Palaste: Der Vorwurf war hier die geistige Entwickelung des Alterthums von Orpheus bis Attila. Der Stoff vertheilt sich in die Bogenfelder der beiden sich gegenüberstehenden Wände und in die Pendentifs der fünf Kuppeln an der Decke. In jenen schilderte Delacroix das eine Mal den Ursprung der Gesittung und der Künste unter dem Einflusse des Sängers Orpheus (um ihn lauschend versammelt in schöner Landschaft Nymphen, Centauren und Vertreter des Naturvolks, Minerva und Ceres aus der Höhe zu ihm herabschwebend), das andere Mal deren Zerstörung durch den mit seinen Hunnen auf wildem Roß wie ein Wetter hereinbrechenden Attila; in den fünf Kuppeln endlich zwischen jenem Ende und diesem Anfang sich ausbreitend die verschiedenen Gebiete des geistigen Lebens der Alten (Wissenschaft, Philosophie, Gesetzgebung, Religion, Poesie), vertreten jedesmal durch bezeichnende Züge aus der Wirksamkeit ihrer hervorragenden Vertreter (z. B. in den vier Feldern der Gesetzgebung: Numa und Egeria; Lykurg geht die Pythia um ein Orakel an; Cicero klagt Verres an; Demosthenes versucht sich vor dem Meere in der Rede). Auch hier ein Reichthum an eigenthümlicher bisweilen in's Poetische sich steigernder Erfindung und die Bewegtheit des realen Lebens, wobei freilich manches Seltsame mit unterläuft (z. B. die prosaische Silengestalt des Sokrates in abschreckender Häßlichkeit und von seinem Dämon — der doch nur die unbewußte Offenbarung seines eigenen Inneren ist — als für sich bestehendem Genius begleitet), und, von der Form ganz abgesehen, die Geberde öfters (so bei den Figuren des Cicero und Demosthenes) in das Gemeine und Abenteuerliche getrieben ist. Dagegen ist jedes Mal in der satten und harmonischen Färbung die Stimmung des Vorgangs energisch ausgesprochen und auch für sich genommen die koloristische Wirkung jedes Bildes von eigenthümlichem Reiz: das Ganze wie übergossen von dem warmen festlichen Schimmer eines erhöhten Lebens. — Ein noch glücklicherer Ausdruck seines Talentes, weil in der Komposition und Formengebung edler und maßvoller, ist das zwei Jahre vorher vollendete große Deckengemälde der Bibliothekkuppel im Luxembourg: Dante und Virgil in einem Thal der Unterwelt „auf frisch begrünter Matte" zwischen den Helden, Philosophen und Dichtern des Alterthums (nach dem 4. Gesang von Dantes Hölle). Der Maler hat den Poeten frei aufgefaßt und

wiedergegeben, doch die Stimmung wol getroffen, die sich in den Versen ausspricht:

„Die Geister dort, sie blickten ernst und ruhig,
Es lag in ihrem Ausdruck hohe Würde,
Sie sprachen selten und mit sanfter Stimme."

Die Gestalten sind von individueller Lebendigkeit, bleiben aber in dem ruhigen Rhythmus monumentaler Erscheinung und verbinden so die Bewegtheit eigenthümlicher Charaktere mit der Stille eines in's Ideale entrückten Daseins: das Ganze doch wieder von prächtig sinnlicher Wirkung durch die den Venetianern abgesehene Gluth und Fülle der Farbe.

Die gleiche Meisterschaft findet sich, was das Kolorit anlangt, in dem Deckengemälde der Apollogalerie des Louvre (1849): Apollo tödtet von seinem Viergespann aus in Gegenwart der olympischen Götter den Drachen Python (nach dem von Lebrun überkommenen Motiv). Hier war Delacroix insofern auf seinem Felde, als der Vorwurf eine gewisse ungestüme und leidenschaftliche Kühnheit der Komposition wol zuließ; andrerseits aber reicht auf diesem mythologischen Gebiete, wo die Schönheit des nackten Körpers wesentlich zur Sache gehört, die Farbe nicht aus, um das Auge über die Willkür und Zufälligkeit der Form hinwegzuführen. — Dasselbe ist der Fall mit den mythologischen Darstellungen im Salon de la Paix des Pariser Stadthauses (vollendet 1854): das Hauptbild stellt den Triumph des Friedens (weibliche Figur) dar, welcher der klagenden und vom Kriege noch erschöpften Erde (allegorische Figur) den Ueberfluß und die Musen zurückbringt, während Ceres Mars und die Furien vertreibt. Auch hier machen die Mannigfaltigkeit der Erfindung, das Ursprüngliche der Bewegungen, die wol abgewogenen Massen bei der Kraft und Harmonie des Tons ihre Wirkung; aber die in's Irdische hinabgezogenen Gestalten haben doch gar zu wenig von dem idealen Gepräge des Göttergeschlechts. — Besonders bezeichnend für Delacroix, für die Licht- wie die Schattenseiten seines Talentes sind endlich seine monumentalen Werke auf dem religiösen Gebiete, die Ausschmückung der Kapelle der Engel in der Kirche Saint-Sulpice mit einem Decken- und zwei Wandgemälden: Lucifer vom Erzengel Michael zu Boden gestreckt; Heliodor aus dem Tempel vertrieben und von den Engeln gegeißelt (s. die Abbildung); der Kampf Jakobs mit dem Engel (letzteres eigentlich eine große Landschaft mit Figuren; das Ganze vollendet 1860). Hier bricht noch einmal das ganze Ungestüm seiner Phantasie gleich einem reißenden Strom über die

Ufer, wie schon in der Wahl des Motivs der kämpfenden Engel der stürmische Sinn sich zeigt. Ueberall ist eine wilde ungemessene Empfindung, in den Bewegungen und Gewändern tobt gleichsam ein sausendes Wetter und mit vernichtender Anstrengung üben die herkulischen Engel ihr furchtbares Amt. Diese Heftigkeit eines kraftvoll ausbrechenden Lebens, verbunden wieder mit einem Kolorit, das mit vollen Händen Luft und Licht und den glühenden Schimmer der Farbenwelt in die geschlossenen Räume wirft, überrascht und fesselt das Auge. Allein wider alle Gesetze der monumentalen Kunst ist hier gerade das Gegentheil von architektonischer Ruhe und Anordnung, von der stillen Würde und Sammlung, welche der ernste Innenraum der Kirche voraussetzt: wie durchbrochen erscheinen die Wände, um das volle irdische Leben der äußeren Welt in sich hereinzulassen. — Die koloristische Wirkung, auf welche es Delacroix auch in allen diesen Malereien namentlich abgesehen hatte, wäre in einem solchen Grade mit der einfachen Freskotechnik nicht zu erreichen gewesen. Jene Gemälde sind denn auch alle entweder in Oel zum Theil auf Leinwand, die dann auf die Mauern befestigt wurde, zum Theil unmittelbar auf der mit heißem Oel getränkten Wand ausgeführt, oder mit Wachs gemalt, wobei jedoch Delacroix namentlich im Salon du roi der Milde und Klarheit des Freskotons nahe zu kommen suchte. Was indessen durch diese Neuerungen der Technik die monumentale Kunst an malerischem Reiz gewann, das verlor sie andrerseits an stylvoller Einfachheit, an Ruhe und Vollendung der Form.

Neben diesen Arbeiten brachte der fruchtbare und rastlose Künstler eine Menge Staffeleibilder der verschiedensten Gattungen hervor, vom Altarbild bis zum Thierstück und Stillleben herab. Darunter einige ebenfalls im Auftrage der Regierung: historische Gemälde für das von Louis Philippe gegründete Museum von Versailles, so die Schlacht von Taillebourg (1837; Kampf auf der Brücke, der sich um die mächtig einhauende Figur Ludwigs des Heiligen gruppirt), in deren wildem tobendem Schlachtgetümmel Delacroix ganz in seinem Elemente ist, und die Einnahme von Konstantinopel durch die Kreuzfahrer mit Balduin von Flandern an der Spitze, auch dies Bild durch die energische und natürliche Wahrheit der Darstellung und die stimmungsvolle Anordnung den Blick an sich ziehend. Nach wie vor aber behandelte der Maler aus eigenem Antriebe und mit besonderer Vorliebe solche Scenen, welche die Phantasie in eine schauerliche oder geheimnißvolle Spannung versetzen und die Seele

gleichsam in einen unermeßlichen Abgrund von Empfindungen hineinziehen: Stoffe, die er gern den Dichtern entnahm und deren poetische Wirkung er dann in das ahnungsvolle und doch unmittelbare Leben der Farbe und des Tones umsetzte. Der Gefangene von Chillon (nach Byron), wie eingehüllt in feuchte Kerkerluft, mit dem Krampf wilder Verzweiflung sich vorstürzend, dem in seiner Nähe sterbenden Bruder zu helfen, aber zurückgehalten von der straff gespannten Kette (1837); Hamlet, eine zarte, leidende Gestalt, mit Horatio in der Kirchhofsscene, da ihm eben der eine Todtengräber, eine grobe Figur mit bloßer Brust, den Schädel des Spaßmachers Yorick hinhält, im fahlen Licht eines nördlichen Wolkenhimmels und in einer kahlen, öden Natur (1839); Julia in der Grabesstätte, da sie eben erwacht; vor Allem aber die Schiffbruchscene aus Byrons Don Juan (zweiter Gesang): ein Boot, ohne Ruder, ohne Segel, rings umgeben von dem noch träg bewegten Meere, das sich in der Ferne mit der wolkenschweren Luft zu vermengen scheint, in der furchtbaren Weite und Einsamkeit ganz sich selbst überlassen, überfüllt von den blassen, von Hunger zernagten Gestalten, von denen die Einen in stummer Verzweiflung der Auflösung schon nahe sind, die Anderen eben das Loos werfen, wer das Opfer ihrer Gier werden soll (1841); endlich im gespenstischen Dämmerlicht des Mondes der Tod Valentins, in einer engen Straße mit hohen altdeutschen Giebelhäusern, aus deren einem Gretchen die Hände ringend hervorstürzt (1848) — immer ist der schauerliche Vorgang sowol durch die Farbenstimmung, als den der momentanen Realität abgelauschten Ausdruck in erschütternder Weise versinnlicht. Und zwar furchtbarer, als es in des Poeten Absicht lag. Denn aus dem fortgleitenden versöhnenden Fluß des Ganzen ist hier ein unseliger Augenblick herausgegriffen und auf der Spitze des Gräßlichen festgehalten.

So aber behandelte Delacroix nicht blos die Stoffe der neueren Geschichte und Dichtung, sondern auch die Antike. Er zog ihre idealen Gestalten, wie sich schon an seinen monumentalen Werken zeigte, in die Noth und den Kampf der drangvollen Wirklichkeit herab, gab ihnen das heiße Blut moderner Leidenschaftlichkeit und die schroffen, plötzlichen Bewegungen des von der Empfindung ganz beherrschten Leibes. An die Stelle der geläuterten Form und der rhythmischen Linie setzte er auch hier das blitzartig aus der Seele schlagende, den Körper bald verhüllende, bald warm und voll heraushebende Element der Farbe. Hier ist vor Allem charakteristisch und als der volle Ausdruck seines Talentes Eines seiner hervorragenden

Bilder die wüthende Medea in dem furchtbaren Augenblick vor der Ermordung ihrer Kinder (1838, im Museum von Lille)*). In einer felsigen Höhle, in die von hinten ein fahles Licht fällt, hat sie, mit wildem Grimm sich umschauend, ungestüm wie eine Löwin in dem einen Arm die beiden jammernden Kleinen gepackt, deren rosiges Fleisch mit ihrem blassen Leibe kontrastirt, mit der anderen Hand schwingt sie den Dolch. Das entsetzliche Bild eines in ungezügelter Leidenschaft tobenden Weibes, nicht ohne Größe, aber in der Form wie in der Empfindung über jedes Maß hinausgerissen; das Furchtbare des Momentes noch gehoben durch den merkwürdigen Einklang des Kolorits, in dem warmschimmernde Farben mit dem düstern Helldunkel der Höhle streiten und doch wieder zusammenstimmen. — In der Gerechtigkeit Trajans (1840, im Museum von Rouen) ist es auf den prächtigen Rhythmus eines reichen Farbenganzen abgesehen, der durch einen sowol im Gegenstand wie im Kolorit durchgeführten Kontrast noch gesteigert ist: der Kaiser im prunkenden Gewand und mit dem Pomp seines glänzenden Gefolges aus einem Triumphbogen hervortretend, wird von einem Weibe aufgehalten, das ihm jammernd und flehend ihr gemordetes Kind vor die Füße wirft; diese vordere Gruppe im Gegensatz zu jener in einen grauen unheimlichen Ton eingehüllt. Auch hier ist die Antike in die Unruhe moderner Empfindung und in malerische Bewegtheit herübergezogen.

Das Gleiche ist der Fall mit den religiösen Bildern des Meisters. Es sind namentlich schwere Leidensmomente, welche er schildert, sei es aus der Geschichte Jesu oder der Heiligen. Auch in diese frommen Gestalten legt er die ganze Herbigkeit irdischen Schmerzes, und gibt ihnen, indem er die traditionellen Typen der christlichen Kunst verschmäht, die Züge der zufälligen von der Wirklichkeit mitgenommenen Menschennatur. Um seinen Christus am Kreuze (zweimal, 1835 und 1847), der eben den letzten Kampf des Todes kämpft, geben sich die Frauen und Jünger in Lagen und Stellungen, wie sie der Augenblick mit sich bringt, rückhaltlos ihrem Jammer hin; die ganze Umgebung und Natur scheint dieses Elend mitzuempfinden und in düsterem Einklang sich die aufgewühlte Erde mit den stürmischen Wolken, durch welche einzelne blutige Sonnenstrahlen brechen, wie zum nahen Untergange zu vereinigen. Dieselbe eindringliche Naturwahr-

*) Gestochen von Geoffroy. Da in den Bildern Delacroix's fast die ganze Wirkung in der koloristischen Stimmung liegt, die natürlich im Stich größtentheils verloren geht, sind nur wenige gestochen worden. Doch sind manche derselben lithographirt.

heit der Erscheinung, verbunden mit dem erregten Ausdruck des Vorgangs durch den Ton und die Farbenstimmung, findet sich im „Christus im Grabe“ (in der Kirche Saint-Denis-du-Saint-Sacrement), beweint von Maria und den heiligen Frauen, wo der Ausdruck eines stilleren aber unendlichen Schmerzes auf's Höchste getrieben ist, und in der Beisetzung Christi durch die Jünger (1859). Dagegen eine sanftere Trauer und eine mildere Bewegtheit im heiligen Sebastian, der nach seiner Pein zusammengesunken in stillem Dämmerlicht von zwei Frauen mit rührender Sorgfalt gepflegt wird (ebenfalls zweimal 1836 und 1859)*).

Wie merkwürdig sticht diese romantische Auffassung der christlichen Stoffe von derjenigen der deutschen Nazarener ab. Hier eine Frömmigkeit, welche sich in eine vergangene Empfindung gewaltsam zurückzuversetzen und dem entsprechend die noch gebundene Kunstweise der Präraphaeliten zurückzurufen sucht, überhaupt auf die Tradition alles Gewicht legt, fast keinen auf die Natur und ihren lebendigen Ausdruck. Dort von dem Allem das Gegentheil: weltliche Stimmung, neue, überraschende, individuelle Formen, realistische Bewegung und ein freies Anknüpfen an die Venetianer, die letzte Blüte der italienischen Kunst. Von dem Wesen des Christenthums, wie es dem jetzigen Geschlecht aufgegangen ist, haben die Werke Beider gleich wenig, da es den Einen an der natürlichen Anschauung, dem Andern an der Idealität der Form und Gruppirung gebricht. Aber von diesen

*) Aus der großen Anzahl von Delacroix's Werken sind oben nur die bedeutenderen hervorgehoben. Dazu kommen noch, einige Genrebilder, Landschaften, Stillleben und Thierstücke, in denen er, wie Rubens, mit Vorliebe die wilden Ausbrüche der bestialischen Natur des wilden Thieres darstellte, abgerechnet: 1) historische Gattung: Tod Karls des Kühnen in der Schlacht von Nancy (1834); die beiden Foskari (1855, angeregt von Byrons Trauerspiel); 2) poetische Scenen (den Dichtern entnommene Stoffe): Kampf zwischen dem Giaur und dem Pascha (zweimal, 1826 und 1835, nach Byron); Margaretha in der Kirche, hinter ihr ein Dämon; Abschied von Romeo und Julie; Entführung Rebecca's durch den Tempelherrn (nach W. Scot's Ivanhoe; alle drei aus dem Jahre 1846); Lara's Tod (1848, nach Byron); Othello und Desdemona (1849); Lady Macbeth (1850); 3) antike Stoffe: die letzten Stunden Mark Aurels (1845); Kleopatra; 4) religiöse Scenen: Christus während des Sturmes im Schiffe schlafend (Sammlung von Emile Pereire); Magdalena in der Kirche (1839); Auferweckung des Lazarus (1851); 5) orientalische Scenen: der marokkanische Kaïd (1838, im Museum von Nantes); Muley Abd-er-Rahman mit seiner Garde (1845, Museum von Toulouse); endlich noch als charakteristisch für die eigenthümliche Erfindung des Künstlers: Tasso im Irrenhause (1826) und ein nacktes blondes Mädchen vor einem Spiegel, hinter ihr der Satan (1851). Auch mit diesen Bildern ist das Verzeichniß noch nicht vollständig; ich habe blos sie noch angeführt, weil mit ihnen alle bekannteren Werke des Meisters genannt und sie zudem durch die Stoffwahl bezeichnend sind.

Antipoden der Romantik hat Letzterer, so groß auch seine Mängel sein mögen, durch seine wilde, doch ursprüngliche Phantasie und sein großes Talent für malerische Wirkung wenigstens eine gewisse künstlerische Lebenskraft, während Erstere mit der neuen Ausgabe einer abgestandenen Empfindung und mit ihrer halben charakterlosen Darstellungsweise nur ihre offenbare Schwäche bekunden.

2.

Die romantische Malerei und die romantische Dichtung.

Der Gegensatz, der mit Delacroix in der französischen Malerei hervortrat, findet sich in jeder regsamen Kunstepoche. Gegenüber der idealen Auffassung, welche in geläuterter Form und rhythmischer Gruppirung eine über das Gemeine erhobene Welt und eine bei aller Bewegtheit zu edlem Maß beruhigte Empfindung versinnlicht, steht jedesmal die malerische Anschauung, welche einerseits tiefer in die Realität und die Wärme ihres Farbenscheins eingeht, andererseits die mannigfaltigen Stimmungen der erregten Seele zum Ausdruck bringt. Wie es aber überhaupt unserem Jahrhundert eigen ist, alle Gegensätze zum Aeußersten zu treiben, so sind auch jene beiden Kunstweisen wol niemals so schroff einander gegenübergetreten, als in der modernen französischen Malerei. Um so schärfer war der Gegensatz, als er auch den Künstlern mit voller Deutlichkeit zum Bewußtsein kam. Delacroix selber, ein heller und überlegter Kopf, war sich über diesen durchgreifenden Unterschied des malerischen Styls vom plastischen vollkommen klar und kämpfte gegen diesen nicht blos durch seine Werke, sondern bisweilen auch mit scharfer und gewandter Feder in literarischen Aufsätzen*). Noch entschiedener aber wurde dieser Gegensatz und Delacroix zu einseitiger Ausbildung seiner Weise dadurch getrieben, daß — wie sich im folgenden Buche zeigen wird — der Idealismus, der allein vertreten

*) So in einem Artikel der Revue des deux mondes, 1854: „Les écoles anciennes (darunter sind die der David'schen Zeit gemeint) ont pu enseigner le beau comme on enseigne l'algèbre et non seulement l'enseigner mais en donner de faciles exemples. Quoi de plus simple, en effet, à ce qu'il semble? Rapprocher tous les caractères d'un modèle unique, atténuer, effacer les différences profondes qui séparent dans la nature les tempéramens et les âges divers de l'homme, éviter les expressions compliquées ou les mouvemens violens capables de déranger l'harmonie des traits ou des membres, tels sont en abrégé les principes à l'aide desquels on tient le beau comme dans sa main!" Das konventionelle System der klassischen Nachzügler ist doch in diesen Worten ganz richtig gezeichnet, während sich ihnen zugleich Delacroix's eigene Gedanken über das Schöne leicht entnehmen lassen.

durch die Nachfolger der klassischen Epoche sicher bald zu Grabe gegangen wäre, durch frische Kräfte, Ingres und seine Schule, eine vollständige Erneuerung erfuhr. So entbrannte zwischen beiden Richtungen auf's Neue der Kampf, in dem Jeder, durch die Anstrengungen des Andern angespornt, nur um so eifriger, um so erhitzter für seine Sache focht.

Dieses Verhältniß reizte die Phantasie des Romantikers noch mehr, sich in eine leidenschaftlich aufgeregte Empfindungsweise förmlich einzuwühlen und eine Darstellung anzustreben, welche das Gemüth des Beschauers in dieselbe mit hineinzieht. Zwar fehlte ihm nicht ganz der naive Antrieb, der Géricault aus seiner eigenen Natur heraus bewegt hatte, den Menschen in der Aufrüttelung der Affekte und im Kampf der Verzweiflung zu schildern. Aber es trat der Zug einer gewissen Absichtlichkeit hinzu. Er suchte das Ergreifende und holte es, wo er es nur irgend zu finden vermochte. Der Mensch unter den schweren Schlägen des Schicksals, die ganze Stufenleiter der Verbrechen, des Elends und Unglücks, das war der Gegenstand seiner Kunst, das die Stoffe, welche ihm ebensowol die Mythe als die Geschichte und die Gegenwart liefern mußten. Hierbei aber ist vor Allem bezeichnend, daß er sich lieber an die Dichtung wandte, die ihm die furchtbaren Vorwürfe schon für die Phantasie halb zubereitet entgegenbrachte, als an die spröde Wirklichkeit selber. Wir haben gesehen, wie er überall her, aus Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, Walter Scott seine Motive nahm und werden gleich auf die Bedeutung zurückkommen, welche gerade diese Poeten für die neue Kunstweise erhalten haben. So schien der Maler in dem ganzen Gebiete des realen und geistigen Lebens überall zu Hause zu sein, und in der That haben die Franzosen auf das weite, das ganze menschliche Dasein umspannende Talent Delacroix's nicht geringes Gewicht gelegt. Allein schon oben ist bemerkt, wie die romantische Phantasie sich zum Mittelpunkt der Welt macht und unfähig, sich ihr hinzugeben, sie vielmehr in sich einbildet; und da sie so in keinen Stoff sich versenkt, um ihn aus sich heraus zu gestalten, ist es ihr nicht schwer, jeden Vorfall, jedes Objekt der Sage und Geschichte ihrer subjektiven Anschauung anzupassen. So erklärt sich einfach zugleich jene Fruchtbarkeit, die sich in allen Gattungen versuchte, und die ausgesprochene Originalität des Künstlers, ohne daß ihm deßhalb eine merkwürdige Beweglichkeit und ein besonderes Gepräge des Talentes abzusprechen wären.

Der Bruch also des Menschen mit der Welt und seine erschütternden Katastrophen waren der Inhalt dieser Kunstweise. Begreiflich daher, daß

sie der harmonischen Schönheit der Form sich geradezu entgegensetzte. Aus der gebrochenen, vom Kampf des Lebens zerwühlten Form sollte der in seinen Tiefen aufgerüttelte, mit dem Allgemeinen zerfallene Geist herausscheinen, und so trat an die Stelle der schönen Gestalt der Ausdruck der aufgeregten Seele und das „Charakteristische“ der realen, momentanen Erscheinung. Das Häßliche und das Ungeheuerliche, d. h. das „Groteske“, das bald V. Hugo zum ästhetischen Stylprincip erhob, sprang in den Rahmen der Kunst. Form und Bewegung sind absichtlich dem zufälligen drangvollen Augenblick abgelauscht und so steht die ganze Behandlung im bewußten Gegensatz zur stylvollen Anschauung. Besteht diese in der lebendigen Durchdringung der künstlerischen Individualität mit dem Stoffe, in welcher dieser, von allen trübenden Zufällen gereinigt, zu eigenthümlicher und doch vollendeter Erscheinung heraustritt: so will umgekehrt die romantische Darstellungsweise den Gegenstand in dem besonderen Lichte der individuellen Auffassung des Künstlers so wiedergeben, daß er zugleich den schlagenden Eindruck der unmittelbaren Wirklichkeit macht. Das Schöne besteht nicht mehr in dem Adel der klar aus sich herausgebildeten Gestalten und ihrer rhythmischen Verbindung, sondern in der zündenden Gesammtwirkung, welche, wie ein unbestimmter, aber durchdringender und durch mannigfaltige Kontraste verstärkter Ton die Stimmung aus dem Bilde in den Beschauer überleitet. Daher die Vernachlässigung der Zeichnung und Modellirung und die Bedeutung, welche das Kolorit gewinnt.

Für die Ausbildung des Letzteren sah sich die romantische Kunstweise, so sehr sie auf ihren eigenen Füßen stehen wollte, doch gezwungen, auf die Vorbilder der großen Epochen zurückzugehen: es waren namentlich Rubens und Paul Veronese, dann auch Tizian und die holländischen Meister des Helldunkels, nach denen Delacroix, wie er selbst zugestand, unabläßig sich bildete, wenn er auch an Keinen von ihnen enger sich anschloß. Was ihn zu Rubens hinzog, war der kühne Wurf der Gruppirung, „das Strömen und Fluthen der Gestalten“, die pulsirende Frische und Wärme des Fleisches, sowie der üppige Zug des Ganzen; zu Paul Veronese die lebendige Mannigfaltigkeit der Charaktere und ihre bewegte Wechselbeziehung*), vor Allem aber der Reichthum seines satten, leuchten-

*) So sagt er a. a. O. über Veronese's Hochzeit von Kana im Gegensatz zur Disputa von Raphael, an deren Komposition er eine „Art von Kälte“ und auch das tadelt, daß sich „ihre Figuren nicht zu kennen scheinen“: „Dans le festin de Paul Véronèse je vois des hommes, comme je les rencontre autour de moi, de figures et de tempéra-

den Kolorits, das selbst in die Schatten noch Licht und Gluth bringt, helle und dunkle Farbenmassen sich streiten und gegenseitig sich heben läßt, mit dem funkelnden Schimmer der Stoffe und Gewänder spielt und über das Ganze den milden harmonischen Glanz südlicher Luft und Sonne breitet. Da so unserem Maler die tiefe, wirkungsvolle Pracht der Farben und ihr seelenhaftes, ahnungsvolles Scheinen die Hauptsache war, wäre es Unrecht, auf die Mängel seiner Form und Modellirung den Nachdruck zu legen. Dafür kann er sich zudem auf jene Koloristen berufen, die es manchmal ebenfalls mit dem menschlichen Körper nicht allzu genau nahmen. Allein gerade hierin ist zwischen ihm und diesen ein durchgreifender Unterschied. Von Paul Veronese nicht zu reden, der in der Breite und Bestimmtheit der Zeichnung eine große Meisterschaft besaß und auch da, wo er kecken, flüchtigen Strichs nur auf koloristische Wirkung ausging, die Töne doch so setzte, daß sie den Bau des Körpers und die Verbindung der Gelenke in festen Zügen angaben: so bleibt auch Rubens, selbst da, wo er mit Ungestüm die Geberde und Bewegung in's Uebermaß treibt und die Lichter wie zufällig auszustreuen scheint, doch immer im Geiste der Bewegung und innerhalb der wesentlichen Gesetze, in denen das Leben der Form beschlossen ist. Er hat das Verständniß gleichsam der Kräfte, welche die Gestalt bewirken und bedingen. Hingegen hat Delacroix nur zu oft lediglich den Einklang und die gegenseitige Steigerung der Farben und Töne im Auge; sie zu erreichen, setzt er nicht selten Licht und Schatten, Helle und Tiefe willkürlich hin, ohne auf die Formverhältnisse, die doch dadurch bezeichnet werden, Rücksicht zu nehmen, ja im Widerspruch mit denselben. Und dann: er versteht es wol im Ganzen, einen Körper naturwahr und lebendig zu bewegen; aber öfters muthet er ihm im Uebermaß leidenschaftlichen Ausdrucks Unmögliches zu, verdreht und quält die Glieder und hebt die Kraftäußerung wieder auf, indem er sie über alle Grenzen der menschlichen Natur hinaustreibt. Wenn nur die einzelne Gestalt den Eindruck des in seiner Flüchtigkeit genial festgehaltenen Lebens macht: ob sie wie aus dem Groben geschnitzt, zufällig hingeworfen erscheint, ist ihm gleichgültig. Zudem sind die Köpfe, Hände und Füße in der Zeichnung fast immer unsicher und gar zu sehr in Bausch und Bogen behandelt. Und ebenso wie

mens variés, qui conversent et échangent des idées, le sanguin près du bilieux, la coquette près de la femme indifférente et distraite, enfin la vie et le mouvement. Je ne parle pas de l'air, de la lumière, ni des effets de la couleur qui sont incomparables."

die Form, vernachlässigt Delacroix, vom Kolorit ausschließlich beherrscht, oft genug auch die Anordnung. Nicht blos, daß diese — wie das öfters auch bei den Koloristen der großen Kunstepochen der Fall ist — durch die Farbenwirkung bestimmt wird; sondern dem Effekt zu Liebe schneiden und durchkreuzen sich die Linien, wird der Fluß des Ganzen unterbrochen und die Verbindung ebenso willkürlich wieder aufgenommen (bezeichnendes Beispiel: Marino Faliero). Aber auch im Kolorit selber ist nicht immer die gesättigte Gluth Veronese's, die unbefangene, saftige Fülle und Frische des Rubens, sowie die bei aller Tiefe leuchtende Helle, die Beiden gemein ist; auch hier ist die Wirkung bisweilen gequält, die Gesammtstimmung in's Trübe getrieben. Andrerseits tritt auch in diese Malerei hie und da die nebelhafte Formlosigkeit der romantischen Lyriker ein. Das musikalische Verklingen des Gefühls zeigt sich dann in dem eigenthümlich gehaltenen, wie ein Schleier über das Bild ausgebreiteten Gesammtton, in dem die Dinge verschweben und verzittern und aus dem ihre Farben magisch hervorleuchten sollen, wie einzelne Töne aus der Tiefe der Seele.

Dieser Darstellungsweise entspricht genau die Behandlung. Dieselbe verschmäht die glatte, sorgfältige, vertreibende Ausführung, welche die Erscheinung wie aus einem Stück gegossen in sich selber zu vollenden sucht. Sie muß, um die höchste Wirkung und Kraft des Tons zu erreichen, diese allmälig steigern, trägt zu dem Zwecke Farbe auf Farbe auf, läßt die Töne auf der Leinwand ineinanderspielen und bringt nur durch fortgesetzte Retuschen den beabsichtigten Glanz und Schimmer hervor. Dabei bleiben die breit aufgesetzten Töne, um als solche zu wirken, stehen; wie gehackt, geprellt erscheint so der Auftrag, und in der Nähe gesehen ist die dicke Farbenschicht ein Durcheinander von Tönen, unter dem die Bestimmtheit der Form völlig verschwindet. Dieses öftere Uebermalen, das von allerlei Versuchen begleitet ist und zudem den Künstler zum Gebrauch starker Trockenmittel verleitet, hat dann auch den Mangel an technischer Dauerhaftigkeit zur Folge, über den bei modernen Bildern überhaupt so oft geklagt wird. Endlich macht diese Weise des Auftrags, welche markig, in großen Zügen keck und fest hingeworfen erscheint, den Eindruck, wie wenn die geistreiche und gewandte Hand des Malers das innere Bild der Phantasie spielend und mühelos versinnlicht hätte. Aber hinter dieser scheinbaren Leichtigkeit steckt, wie wir eben gesehen, ein gutes Stück Arbeit, verhältnißmäßig selbst da, wo die Ausführung, wie öfters bei Delacroix, über skizzenhafte Flüchtigkeit nicht hinausgeht. Und dies ist überhaupt für

unseren Künstler ein charakteristischer Zug: das Bestreben, hinter der unmittelbar ergreifenden, wie aus der Pistole geschossenen Wirkung die Anstrengungen zu verbergen, mit denen das Schaffen vor sich gegangen ist: sowol den reiflich durchdachten, im Geiste hin- und hergeworfenen Plan, als den langsamen gewundenen Zug, in dem das innerliche Bild allmälig reifend und heraustretend mit Anspannung aller Mittel endlich in eine bestimmte Gestalt sich verdichtet hat. „Le beau, sagt Delacroix einmal in dem angeführten Aufsatze, le beau est le fruit d'une inspiration persévérante qui n'est qu'une suite de labeurs opiniâtres; il sort des entrailles avec des douleurs et des déchiremens, comme tout ce qui est destiné à vivre." Von dieser ausdauernden und überlegten Art zu arbeiten zeugen auch die zahllosen Studien und Entwürfe zu seinen Kompositionen, die sich wider Erwarten nach seinem Tode vorfanden*). Daß er trotz dieses angestrengten Fleißes die Form immer vernachlässigte, ist ein sicheres Zeichen, wie sein Talent letzterer gegenüber von Haus aus eine Schranke hatte und schon deßhalb hinter seinen großen Vorgängern zurückblieb. —

Sich so lange bei diesem Künstler aufzuhalten, verlohnte sich wol der Mühe, sowol der bedeutenden Rolle wegen, die er in der französischen Kunst spielt, als des Einflusses halber, den er auf seine Zeitgenossen gewann. Unter seinem Namen standen die jungen Kräfte, die zahlreichen Anhänger der neuen Kunstweise zusammen und ob er gleich die Führerstelle ablehnte, ward er doch zum Vorstreiter in dem Kampfe ausgerufen, der sich unter der Restauration zwischen den beiden entgegengesetzten Richtungen entspann. Und in der That, auf diesen Posten berief ihn nicht nur sein großes Talent, sondern ebenso sehr seine durch und durch moderne, von den Bewegungen der Neuzeit tief ergriffene Natur. Die Qualen, Leidenschaften und Schicksalsschläge, die er schilderte, sie waren lebendig in seinem eigenen Bewußtsein, wie in dem der Zeit; aber zurückgezogen in die Innerlichkeit der von der Welt abgekehrten Empfindung und nur ausbrechend in den friedlichen Aeußerungen des Geistes, ohne in die That des wirklichen Lebens überzugehen. Er war von innerster Seele Revolutionär, mit jeder Ueberlieferung brechend, gegen jeden Zwang sich auflehnend und doch ein

*) Vergl. den Bericht über Delacroix's Nachlaß aus der kundigen Feder O. Mündlers in den Wiener Recensionen über bildende Kunst, 1864 Nr. 11 und 12. Auch Mündler macht hier die Bemerkung, daß der Grund für die Schwächen der Zeichnung Delacroix's in den Grenzen seiner künstlerischen Begabung zu suchen sei.

still in sich beschlossener Charakter, dem ruhig die Tage dahinflossen. Seine Phantasie umspann das ganze Gebiet des Daseins und kleidete auch das Uebersinnliche in bedingte menschliche Formen, hüllte aber Alles in den dämmerigen Schimmer ihres eigenen Wesens. Und auch darin war er der Ausdruck für die geistige Bewegung unter der Restauration, daß ihn das Interesse für Kunst und Poesie ganz erfüllte und er so für die praktischen wie die öffentlichen Dinge des Lebens wenig übrig hatte.

Eine merkwürdige Zeit, in der die Regierung wieder in das Geleise des alten Systems vollständig eingefahren war, die Kirche wieder auf dem Gipfel ihrer Macht stand und der Moniteur verkündete, dasselbe heilige Oel — aufbewahrt in den geretteten Scherben der von der Revolution zertrümmerten Ampulla — mit welchem schon Chlodwig gesalbt worden, werde auf die Stirn Karls X. träufeln; in der andrerseits in den Gemüthern eine mächtige Regung vor sich ging und die von den öffentlichen Verhältnissen zurückgedämmten Kräfte mit nur um so vollerem Strom sich in das Bett des Geistes ergossen. Eine Epoche, um mit den Worten eines Zeitgenossen zu reden, der selber mitten im Gedränge des Kampfes stand (A. de Vigny), „eine Epoche, unbeweglich und matt nach Außen, kleinlich und unentschieden im Handeln, willenlos, unansehnlich in ihren Ereignissen; aber innerlich bewegt, verzehrt von einer wunderbaren geistigen Thätigkeit, einer in der Geschichte fast beispiellosen Gährung, wie einen glühenden Schmelzofen in sich tragend, in dem alle Gedanken in allen ihren Formen und ihren verschiedenen Ordnungen sich umgießen, ausbilden und verbinden.“ „Ich frage, ruft einmal Lamartine aus, ob es je in den literarischen Epochen einen Moment gegeben hat, so bedeutsam und so reich an Talenten, die schon aufgeblüht sind, wie an solchen, die eben erst aufsprießen.“ Sicher waren in keinem anderen Zeitraum des Jahrhunderts die künstlerischen und literarischen Dinge der Gegenstand einer so allgemeinen und lebhaften Theilnahme. Und so hatte sich auch in der Kunst und Dichtung selber die Regsamkeit verdoppelt, der Kampf der Gegensätze um so heißer entsponnen; schon im Salon von 1824 standen sich alle Richtungen der modernen Malerei, sowol die nun fast ausgelebte, als die mit neuer Kraft hervorgetretene, wie endlich die erst eben sich bildende in ihren Hauptrepräsentanten (neben Delacroix Ary Scheffer, Ingres, H. Vernet, L. Robert und Delaroche) gegenüber. Die Herrschaft aber hatte die romantische Kunstweise, wie sehr auch um Delacroix, namentlich im größeren Publikum, der Sieg des Kampfes noch hin- und widerschwankte.

Daß gerade sie, welche das rein künstlerische Element, die Form (im weiteren Sinne) als solche, der gegenüber der Stoff gleichgültig ist, zum Princip erhob — daß eine solche Kunst das ganze Geschlecht beschäftigte und in Athem erhielt, das war allerdings nur möglich in einer solchen Zeit der politischen Abspannung, eines in der trägen Mitte zwischen vergangenen und kommenden Ereignissen verharrenden Friedens. Mehr aber noch als die politischen — die lediglich gewähren ließen — waren die finanziellen und volkswirthschaftlichen Zustände der Entwickelung des geistigen Lebens günstig. Nicht blos, daß die treffliche Verwaltung der Staatsmittel unter der Restauration, der Ueberschuß der Einnahmen über die Ausgaben der Kunst und Wissenschaft zu gute kamen. Sondern nun erst trug die Errungenschaft der Revolution, die Aufhebung des Zunftzwangs und die unbedingte Freigebung der Arbeit, ihre vollen weithin wirkenden Früchte. Die rasche Entwickelung aller Gewerbskräfte, des unbeschränkten inneren Verkehrs und in Folge dessen der nun ungehemmte Fluß aller Hülfsquellen des Landes trieb den allgemeinen Wolstand zu einer bisher ungekannten Blüte und damit seine befruchtende Strömung auch in die entlegeneren stillen Gebiete des Geistes.

Zugleich trat jene lebhafte Wechselwirkung zwischen Malerei und Dichtung ein, welche ein Merkmal der modernen Bildung ist. Schon 1820 hatte Lamartine mit seinen Méditations poétiques das Feldzeichen zum Ausdruck einer maßlosen Gefühlsschwärmerei gegeben; „in ihnen fand man, sagte Ch. Nodier, statt der gesuchten und gezierten Redeweise (der Klassiker), statt der kläglichen Einförmigkeit der griechischen Fabeln und der abgeschmackten Langeweile des Polytheismus, Gedanken, Gefühle, Leidenschaften, welche das Herz träumen machen und eine energische Wahrheit, welche die Seele erhebt und ihrem himmlischen Ursprunge nähert.“ Denn noch suchte Lamartine in dem rastlosen Wechsel tobender Empfindungen, von Jubel, Verzweiflung und Zerrissenheit, eine Stütze in der religiösen Anlehnung an den Gott des Christenthums, noch reichte er so dem kirchlichen System der Restauration wenigstens die eine Hand. Aber schon lag seinem Glauben die weltliche und individuelle Auffassung des Christenthums zu Grunde, welche der französischen Romantik eigen ist. Worauf es auch ihm vor Allem ankam, das war die Schilderung des aufgeregten Seelenlebens im Kampf mit den Verhältnissen und unter dem Einfluß der Wechselfälle des Daseins (Jocelyn); das religiöse Verhalten war ihm nur ein Hebel mehr, die Tiefen des Gemüths aufzuwühlen. Uebrigens ein

Poet von geringer Gestaltungskraft, der sich gern in das Dunkel und die ungewissen Schwingungen des in sich eingeschlossenen Gefühlslebens träumerisch versenkt und verliert, der daher mit der Malerei weniger Berührungspunkte hat, obwol auch diese in Ary Scheffer eine verwandte Erscheinung bietet.

Um so näher steht derselben Victor Hugo. Er setzte die Kunst geradezu in die Erschütterung der Seele durch das Gräßliche und Furchtbare, das er mittelst der haarscharfen Bestimmtheit der äußeren Scenerie in dem täuschenden Schein, ja durch die farbenreiche, malerische Detailausführung selbst in der äußeren Hülle des wirklichen Lebens zu vergegenwärtigen suchte. Er war es zugleich, der das Programm der Schule formulirte: was er hierbei für die Dichtung ausmachte, das läßt sich so ziemlich Alles auch auf die romantische Malerei ausdehnen. „Alles, sagt er in dem Vorwort zu den Gedichten, welche eine durchschlagende Wirkung hatten, den Orientalen (1829), Alles ist Gegenstand, Alles geht in den Rahmen der Kunst, Alles hat in der Poesie sein Bürgerrecht; es gibt keine Grenzen der Kunst“; und lediglich für sich selber ist sie da, weil und wie sie aus der Phantasie des Künstlers hervorgegangen ist. So reich, so bunt, so mannigfaltig wie eine mittelalterliche spanische Stadt, wie diese die Gegensätze in sich fassend, neben dem gothischen Dom die Moschee, neben dem Theater den Galgen: so soll die Poesie sein. Und so soll — wie die Vorrede zum Oliver Cromwell (1827) weiter ausführt — die moderne Kunst im Gegensatz zur antiken und gleich der Natur, „das Häßliche mit dem Schönen, das Unförmliche mit dem Anmuthigen, das Groteske mit dem Erhabenen“ verbinden. Denn sie hat, und vor Allem das Drama, welches die eigentliche Kunstform der Neuzeit ist, die Realität wiederzugeben und in dieser geht mit dem Erhabenen das Groteske immer Hand in Hand. Das Groteske ist einerseits das Furchtbare und Schreckliche, andrerseits das Komische und Alltägliche; es ist das wahre Lebenselement der modernen Kunst, wie es selber und sein Kontrast zum Erhabenen die Bedingung alles Lebens ist. Von der Natur aber unterscheidet sich die Kunst, indem sie aus den Dingen nicht das Schöne, sondern das Charakteristische auswählt, d. h. sich ganz durchdringt mit der Farbe und Eigenthümlichkeit der Zeit, welche sie schildert, und so die kennzeichnenden Sitten und Charaktere wie in einem Brennpunkt vereinigt.

Dieses Programm suchte V. Hugo in seinen Dramen durchzuführen und mit diesen, namentlich mit Marion Delorme (1829) und Hernani (1830) ge-

lang es ihm, auf der damaligen Bühne eine ähnliche Umwälzung zu bewirken, wie Delacroix in der Malerei. Ungewöhnliche Individuen aus einer bewegten Epoche der neueren Geschichte, mit maßlosen Empfindungen und Leidenschaften, in seltsamen und abenteuerlichen Situationen; ein rastloser Wechsel der Stimmung, der Kontrast des Lächerlichen mit dem Furchtbaren, der grauenvolle Ausgang; das Alles im farbigen Kleid und Lokal der Vergangenheit, in einer reichen Scenerie, welche nach Chroniken, antiquarischen Studien und alten Bildern wieder in's Leben gerufen die Phantasie des Zuschauers in die alten Zeiten zurückversetzte: eine solche Darstellung war wol im Stande, die Nerven des damaligen Geschlechtes, das sich nach Aufregung sehnte, zu erschüttern. Die ganze Stufenleiter des Gräßlichen wurde wo möglich in einem und demselben Stücke durchlaufen. Die Vorgänge überschlugen sich durch ihre abenteuerliche Entsetzlichkeit in's Phantastische und zogen doch wieder durch die Treue der Lokalfarbe und äußeren Erscheinung den Zuhörer in die Spannung des reellen Momentes. Selbst in der dramatischen Darstellung, in der Rede und den Geberden der Schauspieler, kam damals ein energischer Realismus auf, der dasselbe Ziel im Auge hatte und daher die Gespreiztheit des klassischen Pathos gegen eine naturwahre, aus dem Leben gegriffene Schilderung der Affekte und Leidenschaften vertauschte: ein Fréd. Lemaitre, das größte Talent dieser Richtung, war ebenso das Gegenspiel der obenerwähnten Duchesnois, in der keine natürliche Ader mehr gewesen, als das Theater der Porte Saint-Martin das des alten Théâtre français. Die Verwandtschaft dieser Poesie der Verzweiflung, wie Goethe sie nannte, mit jenen Unglücksscenen der romantischen Malerei liegt auf der Hand. Nur hat die Dichtung den zweifelhaften Ruhm, hierin noch weiter als diese gegangen zu sein und alle Laster, alles Elend, alle Verbrechen (auch wol in spielenden, launigen Versen, wie manchmal mit überlegenem Humor das unbestreitbar größte Talent der Schule, A. de Musset) in immer tolleren Verwicklungen, immer wahnsinnigeren Ausbrüchen behandelt zu haben*). Im Kleinen hat bekanntlich die deutsche Romantik ähnliche Dinge aufzuweisen: auch sie

*) Für die Art von Weltanschauung, in welche sich damals die Poeten zu vertiefen liebten, liefert ein Gedicht von Lamartine „le désespoir" den bezeichnenden Ausdruck. Nachdem Gott die Welt geschaffen, spricht er zu ihr:

„Va, dit-il, je te livre à ta propre misère;
Trop indigne à mes yeux d'amour ou de colère,
Tu n'es rien devant moi.

ging bisweilen auf Erschütterung des Gemüths aus und Friedrich Schlegel erklärte die historische Treue des Details — als ein Mittel, das Furchtbare desto wirksamer zu machen — für ein wesentliches Moment der Poesie.

Aber in noch weiterem Umfange als blos dem des Dramas zeigte sich die Wechselbeziehung zwischen der neuen Malerei und Dichtung. Beide hatten fast zugleich den Orient entdeckt; beide mit dem Bewußtsein, daß mit ihm in den Gesichtskreis der Kunst eine neue Welt eintrete, welche die Antike gleichsam ablöse. Wie man in dem Jahrhundert Ludwigs XIV. Hellenist gewesen sei, so bemerkt das Vorwort der Orientalen, so sei man jetzt Orientalist; ihm, dem Dichter, schimmere aus jener Welt „eine hohe Poesie" entgegen. Und Lamartine findet auf seiner Reise nach Palästina die weiche Schönheit der asiatischen Frauen „weit weiblicher, weit liebeathmender, weit bezaubernder für das Herz, als die strenge und männliche Schönheit der griechischen Naturen." Konnte aber in der dramatischen Darstellung menschlichen Jammers und Schicksals die Dichtung der Malerei in mancher Hinsicht es zuvorthun: so mußte sie ihr umgekehrt nachstehen in der Schilderung des thatlos in seine farbenglühende Erscheinung versenkten Morgenlandes. Und hier zeigt sich am deutlichsten die Achillesferse der romantischen Poesie. Sie suchte, wie die Malerei, nach einer von der modernen Gesittung noch nicht beschnittenen, von dem Zwiespalt zwischen Individuum und Welt noch nicht gebrochenen Natur; aber sie sah nicht, daß hinter dem vollen prächtigen Schein des Orients das innere Leben ausgelöscht, die Seele unter dem Schutt der Jahrhunderte gleichsam vergraben ist. Diesem Schein, der vor Allem und fast nur malerisch im engeren Sinne des Wortes ist, vermag wol der Hand des Künstlers noch Leben, Reiz und Stimmung abzugewinnen. Vom Dichter aber läßt er sich nicht greifen, da ihm der tiefere Inhalt und die Bewegung des Geistes

---

Roule au gré du hasard dans les déserts du vide,
Qu'à jamais loin de moi le Destin soit ton guide,
Et le malheur ton roi."

— — — — — — — — — — —

„Le mal alors régna dans son immense empire;
Dès lors tout ce qui pense et tout ce qui respire
Commença de souffrir;
Et la terre, et le ciel, et l'âme, et la matière,
Tout gémit; et la voix de la nature entière
Ne fut qu'un long soupir."

fehlen, und vergebens bemüht sich dieser seine äußere Erscheinung, sein Glühen und Schweben in der brennenden, zitternden Luft des südlichen Himmels wie ein Bild vor die Anschauung zu bringen. So umschlingt und überwuchert in diesen Dichtungen, für welche V. Hugo's Orientalen ein bezeichnendes Muster sind, eine üppige Schilderei der Natur die Darstellung des Seelenlebens und in maßloser Ausdehnung tritt das den Inhalt verzehrende, in sich selber kreisende Formenspiel ein, zu dem die romantische Kunst von Haus aus sich hinneigte. Einerseits mit einem merkwürdigen Aufwand formeller Geschicklichkeit ein kunstvoll verwickelter Versbau, ungewohnte Rhythmen und Strophenverschlingungen, neue volltönende Reimklänge; andrerseits die Aufhäufung prunkender Bilder und eine Schilderung des äußeren Scheins, welche selbst im aufgeregten Moment nicht vergißt, die materielle Farbe der Dinge und Menschen anzugeben: so daß nicht selten unter dem ausgebreiteten Schmuck der Gedanke des Gedichts, an sich schon gering und unbedeutend, vollends verschüttet ist. Auch Delacroix griff bisweilen zu Vorwürfen, die nur durch den Farbenschimmer ihrer Erscheinung wirken sollten und deren ganze Stimmung daher in dieser aufging. Allein davon abgesehen, daß dieser rein koloristische Reiz in der Malerei seine Berechtigung hat, so war jenem doch fast durchgehends der malerische Ausdruck einer tieferen Empfindung die Hauptsache. Er ist oft — zu seinem Aerger — mit V. Hugo verglichen worden; aber er war in der That auf seinem Felde ein vollwichtigeres Talent als der Poet auf dem seinigen.

Und so haben überhaupt die Leistungen der Romantiker auf dem Gebiete der Malerei einen höheren künstlerischen Reiz und Werth als diejenigen der Dichtung*). Die eitel sich vordrängende Subjektivität der Poeten, welche alle Dinge in einem Spiegel besieht, der immer zugleich das Bild der eigenen Person mit dem interessanten Ausdruck inneren Seelenschmerzes zurückwirft, das willkürliche und frivole Spiel mit dem Stoff, die raffinirte Absicht, die Phantasie durch lüsterne oder schreckliche Bilder zu spannen: das Alles trat in der Malerei weniger hervor, weil sie die gediegene körperhafte Selbständigkeit der Erscheinung achtet und daher auch der Seele, die in diesem Leibe wohnt, mehr ihr eigenes Leben läßt.

*) d. h. diejenigen der romantischen Dichtung im engeren Sinne. Unter den Poeten, welche derselben im weiteren Sinne angehören, sind ächte künstlerische Kräfte, wie Mérimée, Musset und Vigny, welche mit der Stärke ihres Talentes die Schranken der romantischen Schulprincipien durchbrochen haben und deren die Malerei keine größeren aufzuweisen hat.

Charaktere aus ihrer eigenen Tiefe schildern, die Natur in den festen Guß ihrer eigenen ausgeprägten Gestalt fassen, das vermochte so wenig der romantische Maler, wie der romantische Dichter; aber den farbigen Schein, in dem das Innere der Dinge wiederzittert, festzuhalten, das wenigstens war dem Ersteren gegeben, während er den Händen des Letzteren trotz aller Anstrengungen immer wieder entschlüpfte.

Griff indessen so die Dichtung in das Gebiet der Malerei über: so drang umgekehrt, wie schon im vorigen Kapitel angedeutet, diese nicht selten in das Gehege jener ein, indem sie ein tiefinnerliches Seelenleiden zu schildern unternahm oder aus einer Kette von Begebenheiten einen gräßlichen Moment heraushob, der nur in der fortlaufenden Bewegung des Ganzen erträglich ist. In dieser Hinsicht ist ihr Anschluß an die neueren Dichter, namentlich an Dante, Shakespeare, Byron und Walter Scott charakteristisch. Den von gewaltigen Empfindungen, von furchtbaren Schicksalen heimgesuchten Menschen, den sie darstellen wollte, fand sie leichter bei diesen als in der Geschichte und Wirklichkeit. Die Vorliebe für jene Poeten und der Eifer, aus ihnen die Principien für die moderne Kunst zu schöpfen, sind der Romantik überhaupt gemein. In Dante fühlte sie den ersten kühnen Durchbruch des modernen Geistes, während auch das ihrem Sinn entsprach, daß er doch noch mit dem einen Fuße im Mittelalter stand. Seine zu voller Individualität ausgeprägten Gestalten im Gegensatz zu der düstern, mystischen Atmosphäre, in der sie schweben, und den furchtbaren Strafgerichten, die sie erleiden; seine tiefeindringende, das ganze Seelenleben umfassende Schilderung der Empfindungen von der zartesten Liebesregung bis zur Wuth der Verzweiflung; endlich seine erschütternde Darstellung, die, vor Allem auf Anschaulichkeit und Lebenswahrheit ausgehend, sich nicht scheut, ihre Bilder aus der nächsten Natur und selbst der gemeinen Wirklichkeit zu nehmen: das Alles übte auf die romantische Kunstweise die größte Anziehungskraft. Dazu kam für den Maler die feste plastische Zeichnung, die die Figuren zu leibhafter Deutlichkeit herausgestaltende Ausführung, welche seit Giotto die bildende Kunst angeregt hat, sich an den Höllenscenen der Komödie zu versuchen. Shakespeare, gegen den sich die Franzosen unter dem Joche ihrer klassischen Bühne so lange gesträubt haben, ward nun ebenfalls zum Vorbild. Denn in ihm fand die Romantik die Geschichte der menschlichen Leidenschaften im Konflikt mit der Welt und einem zerschmetternden Schicksal, nicht in schablonenmäßigen Idealfiguren, sondern in lebendigen Charak-

teren verkörpert und ganz hinausgeführt in das bunte Gewühl der Realität, in dem sich, wie V. Hugo es verlangte, das Furchtbare mit dem Komischen und Alltäglichen mischte. Mit der ausgesprochenen Absicht, die klassische Tragödie zu stürzen und einer neuen dramatischen Poesie den Weg zu bahnen, brachte A. de Vigny (1829) Shakespeare's Othello auf die Bühne; und wenn auch das größere Publikum an der Aufführung noch Anstoß nahm (der Erfolg scheiterte an dem Ausdruck „mouchoir“, der, wie es scheint, den französischen Zuhörern allzu vertraulich war und zu sehr an die Bedürfnisse des täglichen Lebens erinnerte), so erhoben doch die jungen Talente den britischen Dichter sofort zu ihrem Feldzeichen. Vor Allem aber war Byron der Mann ganz nach ihrem Sinn, ihr Muster und ihr Führer. Seine leidenschaftliche Opposition gegen alles Herkommen, sei es in der Gesittung und Gesellschaft seiner Landsleute, sei es in der Poesie; der Trotz und Hohn seiner übermüthigen Subjektivität gegen die Welt, ihre Freude an der eigenen Zerrissenheit und Verzweiflung; der revolutionäre Zug seines Lebens wie seiner Dichtung und die rastlose Aufregung, die wie ein Sturmwind durch beide geht; der unheimliche Reiz endlich seiner fast verbrecherischen Figuren, der durch ihr traumhaftes dämmeriges Verschweben nur erhöht wird, seine Darstellung der die Seele bis in ihre tiefsten Gründe aufwühlenden Affekte, und im Gegensatz zu deren Schrecken der Zauber seiner prächtigen farbenwarmen Naturschilderungen: das Alles hatte auf die Romantiker um so stärkeren Einfluß, als hier ihr geheimes Ideal, die geniale Persönlichkeit, welche sich in ihrer schrankenlosen Willkür zum Mittelpunkt der Welt macht, verkörpert war. Die französischen Poeten freilich streckten sich umsonst, die glänzende Individualität des englischen Dichters, sowie sein Talent zu erreichen, das auch da, wo es, dem Maler gleich, die äußere Erscheinungswelt vorführte, die Natur doch immer in ihrer Bewegung, in ihren seelenhaften Klängen und ihrer Wirkung auf die Stimmungen des menschlichen Gemüths, also ächt poetisch, erfaßte. Leichter hatte es wol der Maler, indem er auf sein Gebiet die schwankenden Gebilde des Dichters zu fester Verkörperung übertrug, doch vermochte er natürlich seinerseits nicht, das im erregten Fluß der Empfindungen hinströmende Leben zu packen. Was W. Scott anlangt, so reizte an ihm die chronikalische, bis in die kleinsten Züge ausführende Schilderung vergangener Zeiten und die unterhaltende Verschlingung mannigfacher Begebenheiten. Dasselbe halb antiquarische, halb historische Interesse des Zeitalters an bewegten Ereignissen und Scenen der neueren Geschichte, das dem Romandichter einen

so rasch ausgebreiteten Ruf verschaffte, trieb — wovon später — in der romantischen Malerei eine eigene Richtung hervor.

Aus diesen Poeten aber, dann auch aus den spanischen und italienischen Dichtern sich ihre Stoffe zu holen, oder doch an ihren Phantasiegebilden sich zu begeistern, lag den Talenten der neuen Schule um so näher, als es sich die französische Romantik — diesen Zug hat sie mit der deutschen gemein — eigens zur Aufgabe machte, die fremdländische Dichtung und zwar die Werke der verschiedensten Zeitalter in Frankreich einzuführen. Es waren namentlich die Gebrüder Deschamps, die sich zum Kampfe gegen die alten klassischen Nachzügler an die Spitze einer eigenen literarischen Verbrüderung, gleichsam eines romantischen Schutz- und Trutzbündnisses stellten, von denen der Eine, Emile, insbesondere die Spanier, dann Schiller und Goethe, der Andere, Anthony, Petrarca und Dante übersetzte; die so der aufgeregten, aber planlos umschweifenden Phantasie des Geschlechtes ein neues Feld eröffneten und zugleich die in Frankreich seit Jahrhunderten geheiligte klassische Schranke stürzen halfen. Ihrerseits hatte die romantische Kritik — die im „Globe" ihr eigenes Organ hatte — in Sainte-Beuve eine ähnliche Rolle übernommen, indem sie die vergessenen französischen Schriftsteller des 16. Jahrhunderts wieder hervorholte (namentlich den Dichter Ronsard, dann auch Montaigne und Rabelais) und mit feinem Verständniß für die eigenthümliche Stimmung jener Zeit ihre regellose, aber phantasievolle und farbige Darstellung, gleichsam als den Vorfahren der neuen Poesie, wieder schätzen lehrte, dagegen der überkommenen scheuen Verehrung vor den Klassikern des 17. Jahrhunderts mehr als einen Stoß versetzte. Und so war es die Romantik, welche eine ganze bisher verschüttete Welt von Stoffen und Formen von Neuem aufdeckte und ihre Fülle der nach neuen Eindrücken verlangenden Zeit in den empfänglichen Schooß warf.

3.

Die Ausbreitung der romantischen Kunstweise. — Die Kunst der romantischen Empfindsamkeit: Ary Scheffer.

In jener reichen Wechselwirkung zwischen Dichtung und Malerei war bald die romantische Kunstweise zur bestimmenden Macht des ganzen geistigen Lebens geworden. Sie erschien als die höchste Blüte des Zeitalters, wie sie selber in der Kunst die höchste Aeußerung des menschlichen Geistes,

seine Vollendung fand*). In die thatenlose, politisch todte Zeit hatte sie Leben und Bewegung gebracht. Rasch zog sie daher alle Interessen und Kräfte der Nation an sich und bald stand auf ihrer Seite mit heller Begeisterung die ganze neuerungslustige Jugend jener Tage.

Es lag indessen in der Natur der Sache, daß die romantische Malerei nicht in demselben Sinne, wie früher David, später die ihr entgegengesetzte Richtung von Ingres, sowie die vermittelnde von Delaroche, Schule bildete. Einerseits ließ ja die romantische Anschauungsweise, um kurz ihre Hauptzüge noch einmal zusammenzufassen, die subjektive Einbildungskraft des Künstlers vollkommen frei: an kein Gesetz, an keine Schranke gebunden, als die er in sich selber fände, sollte dieser nur auf die wirksame Darstellung dessen, was ihn innerlich bewegte, bedacht sein. Andrerseits aber hatte er die Aufgabe, damit sein Bild die ergreifende Wahrheit der Realität erhalte, die Natur in ihrer ganz unbewußten, willenlosen Bestimmtheit, in ihren zufälligen Aeußerungen zu belauschen, sie gleichsam auf der That zu ertappen und in der Flüchtigkeit des Momentes festzuhalten, in dem sie mit unverholener Plötzlichkeit ihr Inneres herausgibt. Und so erwies sich uns die romantische Malerei in Frankreich nach der einen Seite als realistisch, nach der anderen als phantastisch. Ein um so freierer Spielraum war der Individualität des Künstlers gegeben. Bald kann er sich mehr der einen, bald mehr der anderen Seite zuneigen, je nachdem es ihn mehr zur kräftigen Herausbildung realer Motive, oder vornehmlich zur weichen, träumerischen Behandlung innerlicher Phantasiegebilde treibt. Daher treten in der Romantik selber Gegensätze hervor, wie denn Géricault und Ary Scheffer geradezu Gegenpole sind. In der Mitte zwischen beiden steht Delacroix, und es ist bezeichnend, daß dieser der Kolorist war, der in dem Verschweben und Verzittern der ineinanderwirkenden Töne alle Festigkeit der Form auflöste und zugleich die menschliche Seele in ihren gewaltsamsten Bewegungen zu fassen suchte,

*) „La poésie, sagt Lamartine in der (späteren) Vorrede zu seinen méditations, c'est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le coeur et de plus divin dans la pensée; de ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons. C'est l'homme même, c'est l'instinct de toutes ses époques, c'est l'écho intérieur de toutes ses impressions humaines, c'est la voix de l'humanité pensant et sentant, resumée et modulée par certains hommes, plus hommes que le vulgaire.“ Sie faßt also die ganze Thätigkeit des Geistes als sein höchster Ausdruck in sich; eine Ansicht, die bekanntlich durch die Schlegel in der deutschen Romantik ebenfalls vertreten war.

während endlich in Decamps das Element der Farbe, die lediglich malerische Auffassung der Dinge zu einer ganz selbständigen Ausbildung gelangten.

Begreiflich also, daß sich diese Kunstweise, welche den Maler einmal an seine eigene Phantasie, dann an die Natur in der Bedingtheit des realen Moments verwies, durch eine eigentliche Schule nicht überliefern ließ. Nur wo es der Kunst um die Durchdringung der Wirklichkeit mit einer fest ausgeprägten künstlerischen Anschauung zu thun ist, wodurch diese einen bestimmten Lebensinhalt in sich aufnimmt, jene beseelt und geläutert wird: nur in einem solchen Falle bilden sich gewisse Gesetze der Auffassung und Behandlung, welche vom Meister auf den Schüler übergehen können. Zudem kam es den Romantikern, von Géricault abgesehen, auf eine gründliche Kenntniß der Zeichnung und Modellirung nicht an und diese ist es doch nur, welche sich im eigentlichen Sinne des Wortes lehren läßt. Ihr Einfluß bestand vielmehr in einer allgemeinen Einwirkung auf die Anschauungsweise und einer mehr äußerlichen Verbreitung ihrer Art der Darstellung. Auf das Wirksame, das Ungewöhnliche, das Frappante und Erschütternde verlegten sich nun die jüngeren Talente, und eine nur um so größere Rolle spielten seitdem in der modernen französischen Kunst die Neigung und das Geschick, womit der Franzose von Haus aus den spannenden Effekt eines wildausbrechenden Pathos, die Schneide des grell einspringenden dramatischen Momentes behandelt. Damit ging das Streben nach einem Kolorit Hand in Hand, das die Dinge in eine bisher ungekannte Glut des Lebens, die Phantasiegebilde in den satten Schein der Wirklichkeit tauchte. Denn darin eben, den abenteuerlichen Produkten der aufgeregten Einbildungskraft den Wurf und die Wärme des realen Daseins zu geben, sollte ja das Talent sich bewähren. Daher auch war diese Kunst auf eine Behandlung aus, welche durch eine genial aus dem Werke hervorblitzende Meisterschaft der Hand, durch kecken und kräftigen, die Töne und Formen wie hinwerfenden Auftrag die vollständige Herrschaft über die Mittel bekunden sollte. Die Absichtlichkeit dieser ganzen Darstellungsweise, welche von der um den Beschauer unbekümmerten Unbefangenheit des ächten Kunstwerks, von dem ruhig und voll in sich beschlossenen Leben desselben keine Ahnung mehr hat, tritt namentlich bei der Masse der kleineren Talente hervor, denen der breite, tiefere Zug einer eigenthümlichen Phantasie fehlte, vor Allem bei der der Geschichte zugewendeten Künstlergruppe, von der bald die Rede sein wird. Eine (im üblen Sinne) ächt moderne, zudem ächt

französische Eigenschaft, die das Kunsterzeugniß, auch wenn es tüchtig, mit Formenkenntniß und malerischem Geschick ausgeführt ist, fast um seine ganze Wirkung bringt. Und immer weiter griff dieselbe um sich, je mehr sich die neue Kunstweise selber verbreitete. Bald aber gab es, die Wenigen jener Tage ausgenommen, welche aus Trieb und Anlage fest zur Ingres'schen Schule oder sonst zu einer idealeren Richtung hielten, fast keinen jungen Maler mehr, der sich nicht mehr oder minder entschieden zu den Romantikern geschlagen hätte. Vom Ende der zwanziger bis in die vierziger Jahre lösten sich unermüdlich und massenweise die Schreckensscenen ab, welche die unbändigen Leidenschaften und schweren Schicksale des Menschengeschlechts bald in mehr phantastischer, bald in mehr realistischer Manier behandelten. Immer mehr kam so in die Erfindung wie in die Darstellung die zucht- und schrankenlose Willkür, welche der romantischen Phantasie eigen ist. Daher kam es, daß bald, nachdem diese zur Herrschaft gelangt war und so lange sie dieselbe hatte, alle Bande der Regel und künstlerischen Bildung, alle Fäden einer stetigen Entwicklung zerrissen schienen, daß Jeder auf seine eigene Faust sich hervorzuthun suchte, und die Geschicklichkeit der Hand, die technische Virtuosität als ein selbständiges, von dem inneren künstlerischen Schaffen und Dichten unabhängiges Verdienst gelten wollte. So oft die Kunst romantisch wird, hört der feste geschichtliche Zusammenhang und das gemeinsame Streben auf, und von diesem Einfluß zunächst schreibt sich — wenigstens zum Theil — die Zersplitterung her, an der die jetzige französische Malerei leidet, sowie das einseitige Hervortreten einer Meisterschaft in allen äußerlichen Bedingungen, die es zwar zu einer täuschenden Wahrheit des Scheins gebracht hat, aber gegen den Inhalt der Anschauung und die künstlerische Bedeutung des Motivs sich gleichgültig verhält. —

Ehe ich mich zu den neben Delacroix hervorragenden Meistern der romantischen Richtung wende, habe ich noch von zwei Künstlern zu sprechen, die, wenn auch selbständig, sich doch näher um jenen gruppiren: Sigalon und L. Boulanger. Xavier Sigalon (1788—1837), Delacroix darin ähnlich, daß auch ihn seine Natur zu kühner und gewaltsamer Darstellung eines heftig aufgeregten Lebens trieb, übrigens von beschränkterem Geiste und ärmerer Phantasie, war insofern ein eigenthümliches Talent, als er mehr auf kräftige Herausbildung der Form denn auf koloristische Behandlung angelegt war. Von armen Eltern, seit den Knabenjahren mit der Noth im Kampfe, daher von enger Bildung, ward es ihm schwer, seinen Weg zu machen; nur mühsam brachte er soviel zusammen, um aus der

Provinz, in der er geboren war, nach Paris und in das Atelier von Guérin zu kommen. Indessen befriedigte hier auch ihn nicht das zur Manier herabgekommene klassische Formenwesen. Er studirte für sich weiter, namentlich nach den im Louvre vertretenen Meistern der späteren italienischen Kunstblüte, deren effektvolle, bewegt und kühn heraustretende Erscheinungsweise seinem Naturell zusagte. Die Frucht dieser einsamen Beschäftigung war sein erstes bedeutendes Bild, die Kurtisane (jetzt im Louvre), mit dem auch er im Salon von 1822 der antikisirenden Weise entschieden entgegentrat: ein schönes Weib mit vollen entblößten Schultern in der Kleidung des sechzehnten Jahrhunderts empfängt mit der einen Hand von einem vor ihr sitzenden Edelmann ein Schmuckkästchen und nimmt zugleich mit der anderen rückwärts gewendeten ein Billet entgegen, das hinter ihr verborgen der erwählte Liebhaber ihres Herzens ihr zusteckt, während diesem zugeneigt und in wirksamem Kontrast über die Schulter der Herrin vorblickend die schwarze Dienerin eine Behutsamkeit anempfehlende Geberde macht*). In dem nach der Weise der Venetianer angeordneten Bild zeigt sich sowol der Einfluß von Tizian und Giorgione als der italienischen Naturalisten. Die Köpfe, in der Form fest und sicher, im Ausdruck ziemlich lebendig, von nicht sehr warmem Fleischton, heben sich kräftig vom Grunde ab, die Figuren, gut gruppirt, sind in der Ruhe und Rundung ihrer Bewegung nicht ohne Reiz; die malerische Anschauung, aus der das Ganze entsprungen ist, zeigt sich auch in dem breiten, fermen Impasto der Behandlung. Wie aber ist in dieser Komposition die von geheimnißvoller Leidenschaft erfüllte Beziehung, welche ein Giorgione mit zauberischem Reiz in seinen einfach zusammenstehenden, von einem edlen Leben gehobenen Figuren auszudrücken wußte, zu einer gewöhnlichen und modern zweideutigen Empfindung herabgezogen!

Trotz des Erfolges genügte dem Künstler selber sein Bild nicht. Er suchte nach einem gewaltigeren Vorwurf, dem er, wie ihn seine bewegte Phantasie trieb, einen mächtigen und ungestümen Ausdruck geben könnte. In dieser gährenden Stimmung wurde der Zufall eines Theaterbesuchs für seine Thätigkeit entscheidend. Seltsamer Weise war es Racine, der Musterdramatiker aus dem stolz im klassischen Mantel daherschreitenden Zeitalter Ludwig's XIV., der ihn zu neuen Werken und zur vollen Aeußerung seines Talentes anregte. Doch er fand bei dem Dichter, was er

*) Gestochen von Reynolds.

brauchte: die Seele tief aufwühlende Greuelscenen. Und daß er gerade solche, welche das Drama mit schonender Verhüllung in wenig Worten nur erzählend andeutet, heraussuchte und zu erschütternder Gegenwärtigkeit vor's Auge führte, charakterisirt den Romantiker. Das eine Mal stellte er den Vorgang dar, den Narciß im 4. Akt des „Britannicus“ an Nero berichtet, wie nämlich Locusta an einem Sklaven das für den Britannicus bestimmte Gift versucht habe: in einem höhlenartigen, zur Hälfte nach hinten auf eine düstere Landschaft geöffneten Raum, von einem fahl einfallenden Licht beleuchtet, auf der einen Seite in entsetzlichen Todeskrämpfen der zu Boden gestreckte Sklave, auf der andern die breite kräftige Gestalt des Narciß in theilnahmloser Beobachtung, endlich ihm zugewendet und triumphirend auf ihr Opfer weisend Locusta, ein megärenhaftes gräuliches Mannweib, halbnackt, mit welkem Fleisch und hängenden Brüsten (1824; im Museum von Nîmes). Das andere Mal nach der kurzen Erzählung Josabeth's im ersten Akt der „Athalie“ das Blutbad, das diese durch ihre Soldaten unter dem Geschlechte Jehu anrichten läßt: sie selber wie eine Furie mit gezücktem Dolch von den Stufen des Tempels in das Gemetzel sich stürzend, rings um sie blutende Leichname, Männer und blühende Mädchen, die von barbarischen Gestalten mit thierischer Wuth niedergestoßen werden, und um das Maß dieser ächt romantischen Greuel vollzumachen in einer Ecke zwei Hunde, die vergeblich von ihrem Wächter zurückgehalten mit athemloser Gier über ein paar menschliche Glieder herfallen (1827; Museum von Nantes). Diese Locusta und Athalia waren freilich das baare Gegentheil der gezierten Figuren aus der David'schen Schule, und so entspann sich auch um diese Bilder, von den Klassikern geschmäht, von den Romantikern gepriesen, der Kampf der beiden Richtungen. Eine gewisse Größe und Gewalt ist der Anordnung, sowie den der Natur entnommenen Bewegungen nicht abzusprechen, die Formengebung zeugt von gründlicher Kenntniß und breiter Anschauung, die Ausführung von einer flotten sicheren Hand. Aber daß solche Mordversuche nur abstoßend wirken können, zumal durch keinerlei koloristischen Reiz das Auge über das Gräßliche hinweggeführt wird, wie das z. B. öfters bei Rubens der Fall ist, liegt auf der Hand. Mit derselben Gewaltsamkeit waren zwei religiöse Motive aufgefaßt und wiedergegeben, die Vision des heiligen Hieronymus (im Louvre) und Christus am Kreuz, beide 1831 ausgestellt. Auch in diesen Werken sind die Gestalten athletenhaft, selbst Christus, die Bewegungen ungestüm, übrigens im Hieronymus der stürmische Zug der Komposition nicht ohne Wirkung; zugleich tritt hier

fast aufdringlich die anatomische Kenntniß und Behandlung des Nackten hervor. Mit allen diesen großen Bildern, der Arbeit von Jahren, war indessen dem Künstler wenig geholfen; um ein Geringes erwarb sie die Regierung, da sich natürlich andere Käufer für derartige große Schreckensscenen nicht fanden. Endlich kam Thiers als Minister des Innern auf den guten Gedanken, dem Maler, der langsam und wenig producirte, zu einer großen Kopie des jüngsten Gerichts von Michelangelo den Auftrag zu geben und ihm so aus der Noth zu helfen, während er damit zugleich dem modernen Kunststudium selber einen Dienst erwies. Zu einer solchen Arbeit war Sigalon sowol durch den Charakter und die Neigung seines Talentes, als durch sein tüchtiges Formverständniß wie geschaffen, und in der That gehört jene mit dem angestrengten Fleiß von vier Jahren ausgeführte Kopie — allerdings übertroffen von der kleineren des Marcello Venusti in Neapel — zu den besten modernen Nachbildungen italienischer Meisterwerke. Es war des Künstlers letzte Arbeit; sie hätte ihm eine sorgenlose Zukunft verschafft, die er nun nicht mehr erlebte.

Als ein entschiedener Anhänger der romantischen Kunst und eine Zeitlang zu ihren namhaften Vertretern gezählt that sich Ende der zwanziger und in den dreißiger Jahren Louis Boulanger (geb. 1806) hervor. Sein auf wildem Pferde angebundener Mazeppa (1827) in der kecken koloristischen Weise der neuen Schule behandelt, brachte ihn zu Ansehen; auch er malte dann (sogar in Aquarell) Unglücksscenen aus den Dichtern, aus Romeo und Julia und aus der Lucrezia Borgia V. Hugo's, mit dem er innig befreundet ist. Darauf zeigte seine Judith, die nach ihrer That vor dem versammelten Volke das Lob des Herrn singt (aus dem Jahre 1835), eine etwas gar zu heldenmäßige Jungfrau, den Maler in den Spuren der Venetianer. Ein Jahr später schien er in dem Triumph Petrarca's strenger und entschiedener den italienischen Meistern folgen zu wollen; es ist ein großes figurenreiches Bild, das Petrarca darstellt, wie er gekrönt vom Kapitol zurückkehrt, umgeben von allerhand Volk, Mädchen in antikem Kostüm, die einen allegorischen Anstrich haben, Poeten und Kriegern: von gesuchter Einfachheit der Anordnung, die Farbe satt und kräftig, die Gestalten gut bewegt, aber arm an Ausdruck und das Ganze ohne Leben. Auch war diese italienische Richtung nicht von Dauer. Als der romantische Eifer des Zeitalters Ende der dreißiger Jahre nachließ, wendete sich der Künstler mehr dem Portrait zu, suchte aber jetzt selbst diesem einen bewegten und leidenschaftlichen Zug zu geben, wie er denn

seinen Freund V. Hugo mit sich sträubenden Haaren und sorgenschwerer Stirn malte: eine Auffassung, die den Menschen wie einen unglücklichen Charakter aus einem Melodrama behandelt. Neuerdings ist Boulanger in die unheimlichen Regionen der alten romantischen Zeit zurückgekehrt. So war im Salon von 1861 seine „ronde du sabbat" (nach V. Hugo) ein tolles Gewirre von in wildem Tanz durcheinandergewühlten Figuren, seine „rêverie de Velléda" (nach Chateaubriand) ein in phantastischem grellem Mondlicht hingestrecktes Weib: beide Bilder mit einem gewissen Geschick hingebürstet, aber für den Beschauer von heute ohne alle Wirkung. Ein deutliches Beispiel, wie diese Kunst irre geht, indem sie vergißt, daß, um auf die Phantasie zu wirken, der Maler den Weg durch die Anschauung zu nehmen hat. Dem Dichter mag es bisweilen gelingen, den Leser mit unheimlichen und nebelhaften Bildern zu beschäftigen, aber das Auge läßt sich auf derlei Wunderlichkeiten nicht ein. —

Gegenüber solchen Romantikern, welche die menschlichen Leidenschaften in der Gewalt und Heftigkeit wie in der farbigen Bestimmtheit ihrer realen Erscheinung wiederzugeben suchten, fand sich in Ary Scheffer (1795—1858) ein eigenthümliches Talent, das sich bemühte, die mehr in der Tiefe des Gemüths zurückgehaltene und in ihr verklingende, als nach außen sich drängende Empfindungsweise zu versinnlichen. Ihm kam es mehr darauf an, durch den elegischen, in der Unendlichkeit des Gefühls wie verschwebenden Ausdruck einer innerlichen Stimmung die Seele des Beschauers in Schwingung zu versetzen, als seiner Phantasie ein körperhaftes Bild zu geben. So sehr er darin von Géricault und Delacroix — mit denen er übrigens auch Berührungspunkte hat — verschieden ist, zählt er doch voll zur romantischen Schule. In der Darstellung des aufgeregten Seelenlebens will diese, nicht blos die packende Bewegtheit seines natürlichen Ausbruchs veranschaulichen, sondern ebenso das verschleierte, ahnungsvolle Beben und Verzittern der in sich verschlossenen Empfindung: und eben diese letztere Richtung hat in Scheffer ihren eigenen Vertreter gefunden. Gemeinsam ist beiden die Welt des Schmerzes, des Unglücks und der Verzweiflung. Aber auch darin ist Scheffer Romantiker, daß seine Gestalten fast niemals ideale Typen, sondern individuelle Naturen sind, deren Leiden in besonderen Zügen sich kundgibt und in der zufälligen Weise des von der Empfindung ganz überwältigten Gemüths. Es ist schon bemerkt, wie in der französischen Dichtung Lamartine eine ähnliche Stellung

einnimmt und wie andrerseits mit diesem träumerischen Versinken in die Innerlichkeit der Seele ein deutsches Element in die französische Kunst spielt.

Ary Scheffer war zu Dordrecht von holländischen Eltern geboren; allein davon abgesehen, daß damals die „batavische Republik“ zu Frankreich gehörte, zählen die Franzosen mit vollem Recht den Maler zu den Ihrigen, der fast sein ganzes Leben in Frankreich zubrachte, sich unter den Einflüssen der französischen Kunst entwickelte und selber in ihr einen hervorragenden Platz einnimmt. Aus einer Malerfamilie stammend zeigte der Knabe früh eine besondere Begabung (von dem Zwölfjährigen wurde in Amsterdam ein Bild ausgestellt) und so beschloß die Mutter nach des Vaters Tod mit ihren drei Söhnen, von denen noch einer Lust und Anlage zur Kunst verrieth, nach Paris überzusiedeln, um sie dort sich bilden zu lassen. Ary kam in Guérins Atelier und verbrachte hier seine Lehrjahre bis zu der Zeit ungefähr, da seine Mitschüler Géricault, Delacroix und Sigalon den Kampf gegen die klassische Weise begannen. Eine Reihe von Jahren, die für ihn so gut wie verloren war. Das Wenige, was ihn der Meister hätte lehren können, war nicht nach seinem Sinn, und während jene feurigen Köpfe mit angeborenem Talent für die eine oder andere Erscheinungsweise der Form auf eigene Faust oder nach großen Vorbildern vorwärts zu kommen suchten, scheint er schwankend und unsicher über den Weg, den er einschlagen sollte, seine Jugend verträumt zu haben. So versäumte er, sich in den Vorbedingungen, im Handwerk seiner Kunst zu üben und sich die Herrschaft über die Mittel zu erwerben, welche allein dem Künstler die klare und volle Herausbildung dessen, was ihn innerlich bewegt, ermöglicht. Er selber hat es später schwer empfunden, daß seine künstlerische Bildung so lückenhaft und verfehlt war. Sicher aber war hieran nicht blos die Ungunst der Verhältnisse Schuld, sondern mindestens ebensosehr ein ursprünglicher, seiner Organisation anhaftender Mangel. Die noch unentschiedene und unselbständige Art des jungen Malers zeigte sich auch in seinen ersten Werken (Tod des heiligen Ludwig 1817, Aufopferung der Bürger von Calais 1819), die nichts von dem kühnen Geist der Neuerung hatten, mit dem Géricault und Delacroix gleich Anfangs ihre Laufbahn antraten: höchstens, daß sich für ein besonders scharfes Auge das Bestreben kundgab, die Empfindung des Vorgangs einfacher und wahrer auszusprechen, als das in den damals landläufigen Geschichtsbildern der Fall war.

Indessen nun zum Mann geworden, mußte Scheffer seine Familie

unterstützen und daran denken, aus seiner Kunst Gewinn zu ziehen. Es war die stille Friedenszeit, da nach den Stürmen der Revolution und des Kaiserreichs im größeren Publikum wieder Sinn und Interesse für die rührenden Schicksale des kleinbürgerlichen Lebens erwachte und dessen sittenbildliche Darstellung bald eine Reihe von Malern beschäftigte (Vergl. S. 154 ff.). Scheffer, zu derartigen Stoffen schon durch seine empfindsame Natur hingezogen und zudem darauf angewiesen, eines greifbaren Erfolges halber sich der Stimmung des Zeitalters zu fügen, war Einer der Ersten, die sich in jener Gattung versuchten und Glück machten. Während der ersten Hälfte der zwanziger Jahre lieferte er in rascher Folge und mit steigendem Beifall — vereinzelt auch später noch — eine Anzahl solcher Genrebilder: die Wittwe des Soldaten, die Familie des Matrosen (von einem Felsen sieht eine Mutter weinend und ihre beiden Kinder an sich drückend in's Meer hinaus nach einer vom Sturm umhergeschleuderten Brigg), Waisen über einem Grabe trauernd, die Rückkehr des Konskribirten, Landleute in stillem Jammer nach dem Brande ihres Hofes, das Begräbniß des jungen Fischers (nach W. Scott's Antiquar), eine Episode aus dem Kriegselend des Jahres 1814 (ein elsässischer Pfarrer auf der Flucht mit Weibern, Kindern, verwundeten Soldaten und der auf einem Wagen geretteten Habe, in der Ferne ein brennendes Dorf und reitende Kosaken), die barmherzige Schwester*), noch andere weniger bemerkte Stücke der Art nicht zu zählen. Die Sachen sind — der Künstler mußte rasch produciren — ziemlich flüchtig ausgeführt, unentschieden in der Form und schwächlich in der Färbung; aber in der einfachen, das Motiv deutlich aussprechenden Anordnung ist eine gewisse rührende Wahrheit, im Ausdruck jener stille in sich verlorene Schmerz, der in die Seele des Beschauers sich einschleichend sein Mitgefühl herausfordert.

Doch durch seine eigenen Erfolge ebenso wie durch die kühnen Neuerungen der Romantiker beunruhigt und vorwärts getrieben, fühlte er sich bald jener bescheidenen Welt entwachsen und strebte nach einer größeren Manier, um in ihr größere Stoffe zum Ausdruck zu bringen. So schlug er sich denn in seiner „Auffindung der Leiche des Gaston de Foix auf dem Schlachtfelde von Ravenna" (1826; im Museum von Versailles) — wobei wieder auf den Ausdruck der Trauer in den Umstehenden der Ton gelegt ist — entschieden auf die Seite

*) Nach den Originalen von Bingham photographirt, wie überhaupt sämmtliche Werke Scheffer's, in dem von Goupil herausgegebenen „Oeuvre" des Meisters.

der Romantiker. Die keck hingeworfene Zeichnung, der pastose Auftrag, die düstere Farbenstimmung sind ganz nach der neuen Weise; aber die Wirkung ist lahm, das Kolorit dennoch dürftig und man merkt wol, daß hier diese Manier nicht der freie Ausbruch des Talentes ist. Einen besseren Wurf that Scheffer, als er in seinem nächsten großen Bilde ein Motiv behandelte, das ihn tief erregte und daher in seiner eigenen Phantasie Leben und Gestalt annahm. Wie die ganze gebildete Jugend jener Tage, ergriff auch ihn das Schicksal des erwachenden Griechenlands, und namentlich bewegt von dem heldenmüthigen Kampf des kleinen Stammes der Sulioten, an dem selbst die Frauen Antheil genommen, setzte er alle seine Kräfte daran, eine Episode desselben ergreifend zu schildern. Er wählte den Moment (aus dem früheren Kriege mit Ali Pascha von Janina), da eine Zahl von Frauen, auf einem Felsen in von Rauch und Staub verhüllter Landschaft zusammengedrängt, nach der Besiegung der Ihrigen den Entschluß fassen, lieber sich in den Abgrund zu stürzen, als Schmach und Sklaverei zu erleiden (1827, im Luxembourg; durch die Anwendung von Asphalt stark gerissen). In allen Lagen des Jammers und der Verzweiflung bauen sich die Figuren mit halbentblößten Leibern in bewegtem Linienzug, ähnlich wie Géricault's Schiffbrüchige, zu einer pyramidalen Gruppe auf; in den Köpfen wie in den Bewegungen ist der Ausdruck des zum Tod bereiten Schmerzes wirksam wiedergegeben; überdies zeigt sich die romantische Anschauung in dem reichen Wechsel des blühenden Fleisches mit den zerrauften farbenprächtigen Gewändern und in dem Herausheben der in vollem Licht gehaltenen Gestalten durch die tiefen Schatten der hinteren Gruppe. Indessen hat Scheffer dieses Bild in der Form wie in der Behandlung maßvoller als das vorige gehalten und so mehr aus dem eigenthümlichen Zuge seines Talentes, die ganze Erscheinung mit der inneren Stimmung zu durchdringen, vollendet. Diese bewegte und figurenreiche Weise, welche eigentlich seine Sache nicht war, findet sich übrigens noch in zwei Bildern aus der nächstfolgenden Zeit, zu den ihn Bürger's „Leonore" inspirirte. Das eine schildert in ruhiger Anordnung den Schmerz Leonoren's, da sie unter den Heimkehrenden, die rings um sie ihren verschiedenen Empfindungen sich überlassen, den erwarteten Geliebten nicht findet (Sammlung der Baronin Rothschild)*), das andere, den tollen Todtentanz „in sausendem Galopp" zwischen vorüberstürmenden Gespenstergruppen: nur eine Skizze, aber von

*) Radirt von Mme. Girard; ebenso die suliotischen Frauen.

einer gewissen wilden Lebendigkeit der Erscheinung, weil diesmal die Phantasie des Künstlers durch die Ausführung nicht gelähmt war.

Um diese Zeit ungefähr mag Scheffer mit den deutschen Dichtern näher bekannt geworden sein und nun erst ging ihm eine Welt auf, in der sich sein Talent ganz zu Hause fühlte. Die gewaltsame Kraftäußerung der romantischen Schule widersprach doch zu sehr seinem Naturell, als daß er auf die Dauer es ihr nachzuthun versucht hätte; auch fehlte es ihm hierzu an der Energie eines ausgesprochenen malerischen Sinnes und am tieferen Verständniß der Farbenwirkung. Dagegen hatten die tief empfindungsvollen Gestalten der deutschen Dichtung für seine Phantasie den größten Reiz und schienen ihm nun auch für den Maler um so dankbarere Vorwürfe, als gerade damals Frankreich für die ausländische Literatur eine lebhafte Theilnahme an den Tag legte. Begreiflich, daß er sich hierbei vorab an die Episoden der hervorragenden Dichtungen hielt, die sich durch die ergreifende Verwicklung inniger Seelenbeziehungen und -kämpfe in das Gedächtniß der Leser eingegraben haben. Und da er die schwermüthige Stimmung eines leidenvollen Daseins, die geheimen Regungen des Herzens zur Erscheinung bringen wollte, so erschien ihm die einzelne Subjektivität, in der dies Leben vor sich geht, als unendlich werthvoll. Daher suchte er nicht mehr in die malerische Beziehung der Figuren, sondern in die Einzelgestalt einen besonderen geheimnißvollen Reiz zu legen. Es kam ihm darauf an, in ihrer Neigung, Haltung, der Schwärmerei ihrer Geberde, der Ueberschwänglichkeit ihres Blicks, den schmerzlichen Zügen des Angesichts, was sie tief innerlich bewegt, als eine über den ganzen Menschen ergossene Empfindung sichtbar zu versinnlichen. Für den Maler war es nicht ohne Bedeutung, daß er eine nicht gewöhnliche musikalische Begabung hatte und in seinem Atelier, während er arbeitete, gerne klassische Musik treiben ließ: die melodischen verschwebenden Klänge der Gefühlswelt, das war es eigentlich, was er festhalten wollte. Zugleich dachte er mit der sorgfältigen Ausführung weniger Figuren eine vollendetere Erscheinung erreichen zu können, als ihm bisher möglich gewesen; da er die kecke und blendende Behandlungsweise der Koloristen aufgegeben hatte, suchte er jetzt der idealen Herausbildung der Form zu geläuterter Naturschönheit näher zu kommen, mit welcher damals Ingres den Beifall der Gebildeten sich errang. Dieses Schwanken zwischen verschiedenen Manieren, ohne daß er doch die eine oder die andere entschieden hätte annehmen und in seine Anschauung verarbeiten können, ist sein Leben lang für den Künstler bezeich-

nend gewesen, und wenn dennoch alle seine Werke ein eigenes Gepräge haben, so ist es immer nur die eigenthümliche in das Sentimentale spielende Empfindung, welche ihnen Charakter gibt.

Von den deutschen Dichtungen war es namentlich Goethe's Faust, aus dem der Maler unermüdlich seine Vorwürfe holte. Nie sind die Gefühle, welche das liebende Gemüth bewegen, klarer und ergreifender ausgesprochen, nie das Schicksal, welches das jungfräulich und ohne Rückhalt dem Mann sich hingebende, dann verlassene Weib erleidet, einfacher und wahrer geschildert worden, als in dem Drama zwischen Faust und Gretchen — in seinen Scenen fand der Künstler, was er brauchte. Nachdem er 1830, erst wie ein Vorspiel, Gretchen gemalt hatte, wie sie von Martha den Schmuck sich anlegen läßt, brachte er von jenen Bildern, die ihn rasch über die Grenzen seines Landes berühmt gemacht haben, in den Salon von 1831 die beiden ersten: Faust in seinem Studierzimmer von Zweifeln gequält (hinter ihm Mephisto als höhnischer Teufel) und Gretchen am Spinnrade, in die dumpfe Unruhe der Liebe versunken (beide zuerst Eigenthum Louis Philippe's, jetzt in der Sammlung der Baronin Rothschild). Gleich Anfangs war der Erfolg entschieden. Das damalige Geschlecht war auch nach der Julirevolution noch träge und ästhetisch genug gestimmt, um sich von der Kunst oder der Poesie in träumerische Gefühle und nebelhafte Bilderspiele wiegen zu lassen, und ebenso gab es in Deutschland eine gewisse Periode der Empfindsamkeit, in der man für derartige rührende Darstellungen sich begeisterte und nicht viel fehlte, daß man statt über Büchern auch einmal vor Gemälden geweint hätte. So entzückt war man von den neuen Werken Scheffer's, daß man durch die unsichere Form, die fahle kraftlose Färbung, das matte und verschwommene Helldunkel, das an Rembrandt erinnert, ohne Etwas mit ihm gemein zu haben — daß man durch eine solche Ausführung die Innigkeit des Ausdrucks nur noch verstärkt, den Reiz noch erhöht fand. Der Künstler, durch seine eigene Natur wie durch den Erfolg auf dem betretenen Wege weiter getrieben, schilderte nun eine Reihe von Jahren hindurch die Liebesgeschichte Gretchens in ihrem ganzen Verlauf: Gretchen in der Kirche (1833), bei der ersten Begegnung mit Faust (1839)*), mit Faust im Garten,**) als Phantom der Walpurgisnacht (beide 1846), am Brunnen (1858). Das erste dieser Bilder ist in der Anordnung nicht ohne Wirkung und von lebendigem Ausdruck: an

*) Gestochen von Ad. Caron.

**) Gestochen von A. Blanchard.

der Betbank zusammengesunken scheint die Verlassene von der Stimme des bösen Geistes im Innersten zerrissen, ein Bild untröstlichen Jammers, das durch den Kontrast des Friedens und der Sammlung in den umgebenden ruhig betenden Figuren noch verstärkt wird. Um so widerwärtiger ist dagegen das vierte, ein halbnacktes Gespenst mit weichen hängenden Formen „auf dem Harzgebirg", das nichts gemein hat mit dem „blassen, schönen Kind" und nichts weniger als den „süßen Leib" zeigt, den Faust genoß. In der Gartenscene ist die Haltung der Liebenden im höchsten Grade geziert und beide Gestalten so körperlos, daß sie wie leere Hüllen erscheinen; aber nicht ohne Anmuth und von eindringendem Ausdruck die liebenswürdige Gestalt am Brunnen, vom wachsenden Kummer und der Ahnung des nahen Unglücks wie umsponnen, schweren Blicks in die Ferne schauend, während „Bärbelchen und Lischen" im Hintergrunde plaudernd das hereinbrechende Geschick uns ahnen lassen (Vergl. die Abb.).

Was aber bleibt von dem Eindruck solcher Bilder, sobald wir das innere Bild abziehen, das wir aus dem Werke des Dichters empfangen haben und zu jenem einzelnen Ausschnitt als das belebende Ganze, wie den Körper zum Glied, unwillkürlich hinzudenken? Was bleibt, wenn wir das Kunstwerk als solches, d. h. rein für sich, in seinem eigenen Leben betrachten? Gestalten, denen wir nicht ansehen, was sie bewegt, was sie quält; die daher, um zu unserer Phantasie zu sprechen, eine selbständige Schönheit, einen eigenen Charakter, eine in sich erfüllte Erscheinung zeigen sollten. Aber gerade weil die moderne Kunst sich zu arm fühlt, eine solche zu schaffen, borgt sie so gern von den neueren Poeten, um mit diesen geliehenen Figuren wie mit guten Bekannten schmeichelnd unsere Phantasie gefangen zu nehmen und so das Auge durch die vertrauten Züge der Schatten über ihre Lebensfähigkeit zu täuschen. Daher sind es die Maler der Gegenwart nicht müde geworden, aus Goethe und Schiller zu schöpfen und so hat neuerdings noch Kaulbach seiner Kunst in dem leichten dünnen Modegewand des Album- und Taschenbuchformats bei dem größeren Publikum Eintritt verschafft. Es liegt nahe, die eine und andere seiner Goethe-Illustrationen mit den ähnlichen Werken Scheffers zu vergleichen; auch er hat die erste Begegnung Gretchens mit Faust und die Kirchenscene behandelt. Die weiche und empfindelnde Art Ary Scheffer's werden wir bei ihm nicht suchen; er hat vielmehr eine gewisse Schärfe, den pikanten Reiz einer gesuchteren Beziehung und einer der Empfindung die Würze des Geistreichen beimischenden Reflexion. So hat Jener mit einfachem, an den

Gretchen am Brunnen.

Von

Ary Scheffer.

Digitized by Google

Dichter gebundenem Sinn das aus der Kirche tretende Gretchen als anmuthiges, argloses Kind darzustellen gesucht, auf das Faust mit der Bewegung der erwachenden Liebe seine Blicke heftet. Bei Kaulbach *) hingegen schaut sich die Maid, eine bäurische Schönheit in eckig gebrochenem Gewand, dennoch mit moderner Geziertheit, in lüsterner, fast gewaltsamer Kopfwendung, etwa mit der Tournüre und den Manieren einer schlechten Schauspielerin nach dem Ritter um, der seinerseits mit dem verblüfften Gesicht eines noch linkischen Liebhabers unbeholfen dreinsieht. Wie Scheffer in der Kirchenscene den Jammer Gretchens recht eindringlich, aber noch im Maß der Weiblichkeit zusammengehalten zu schildern versucht hat, haben wir eben gesehen. Kaulbach aber läßt die Gestalt sich stürmisch und verzweiflungsvoll zu Boden werfen, mit abgewendetem Gesicht, so daß dem Beschauer ein Räthsel bleibt, was mit dem Mädchen ist; und das nicht in der Kirche, sondern auf offener Straße, um im Hintergrund einen Haufen frecher schwatzender Mädchen anzubringen: so läßt er das arme, holde Kind seinen Gram, der das Licht scheut, der sich selbst ein Geheimniß sein möchte, ausschütten auf öffentlichem Markt vor den klatschenden Dirnen am Brunnen. Nun, zwischen den beiden Auffassungen zu wählen, ist die schwächliche und empfindsame des Franzosen, der es mit ihrer Schwärmerei wenigstens ernst ist, ebenso gut und ebenso schlecht als die absichtsvolle, übertreibende und den Dichter überbietende des Deutschen. Was aber die Formengebung anlangt, so ist zwar diejenige Kaulbachs kräftiger und indem sie den Mangel am tieferen Verständniß des Körperbau's bis zu einem gewissen Grade zu verbergen weiß, unstreitig gewandter, indessen in ihrer typischen Maskenhaftigkeit nicht minder hohl und charakterlos.

Woran jedoch die Scheffer'schen Gestalten vor Allem leiden, das ist die unbildliche und unmalerische Empfindung, welche der Künstler in ihnen auszudrücken unternimmt. Oft genug ist gesagt, daß die bildende Kunst die lyrische Innerlichkeit, die Versenkung der Seele in sich selber, das von seiner Vergangenheit schmerzlich bewegte Gemüth in der vagen Allgemeinheit des bloßen Zustandes, die nur in vereinzelten abgerissenen Ausbrüchen räthselhaft an den Tag tritt, zur Anschauung nicht bringen kann und daher nicht bringen soll. Wie soll man dem Gretchen am Spinnrad die innere Bangigkeit ansehen, die in dem Lied „Meine Ruh' ist hin, mein

*) Vergl. den Aufsatz: „Goethe und Kaulbach" in den Grenzboten, 1861, 2. Band S. 54 ff. Ich darf hier wol die Worte meines damaligen Berichts zum Theil wiederholen.

Herz ist schwer" aus der gepreßten Seele sich hervorringt; wie den beiden Mignon des Malers (die erste vom Jahre 1836, die zweite vom Jahre 1839, beide im Besitz der Herzogin von Ayen zu Paris)*), die nicht minderen Beifall gefunden haben, das eine Mal das tief in der Brust wühlende Heimweh („Kennst du das Land"), das andere Mal das zarte Auslöschen des sinnlichen Lebens, das sich in dem Liede ausspricht: „So laßt mich scheinen, bis ich werde"**). Deutlicher und daher wirksamer ist die Situation in „Eberhard der Greiner" (nach Schillers Ballade, 1834, im Luxembourg)***) ausgesprochen, der in der Mitte des Bildes vor dem — ganz im Vordergrunde — todt ausgestreckten Sohn sitzend rückhaltlos seinem Schmerze sich überläßt. Allein gerade in diesem Bilde tritt besonders die schwächliche und entnervende Auffassung hervor, in die der Maler hineingerieth, indem er sich bemühte, die Macht der inneren Empfindung in der Gestalt selber sinnlich auszudrücken. Welch ein weinerliches, die matten Hände ringendes Weib ist hier aus dem Helden geworden, der über die Leiche des Sohnes hinweg die Seinigen zum Sieg führte und dessen tiefe Männlichkeit Uhland, den Schmerz nur ahnen lassend, ergreifend in den wenigen Worten geschildert hat:

„Er kniet zur Bahre nieder, verhüllet sein Gesicht,
Ob er vielleicht im Stillen geweint, man weiß es nicht."

Und darin offenbart sich überhaupt die Schwäche des Künstlers: in der verschwemmenden Anschauung, welche die festen körperhaften Gestalten der Dichter in das Weiche und Süßliche zerfließen läßt, ganz aufzulösen sucht in den widerstandslosen Nebel des Gefühls, so daß der Maler, indem er es dem Poeten gleichthun will, die Leiblichkeit von dessen Figuren, statt sie zu verdichten, vielmehr in eine traumhafte Hülle verflüchtigt. Die

*) Beide gestochen von Aristide Louis.

**) Bei Gelegenheit der Düsseldorfer Schule, die bekanntlich auch lyrische Empfindungen zu schildern versucht hat, und mit besonderer Beziehung auf die Mignon von Schadow hat Hegel in seiner Aesthetik (Bd. 3, S. 85) das rein poetische, malerisch unfaßbare Wesen derselben vortrefflich hervorgehoben. „Der Charakter Mignons ist schlechthin poetisch. Was sie interessant macht, ist ihre Vergangenheit, die Härte des äußeren und inneren Schicksals, der Widerstreit italienischer, in sich heftig aufgeregter Leidenschaft in einem Gemüth, das sich darin nicht klar wird, dem jeder Zweck und Entschluß fehlt, und das nun, in sich selbst ein Geheimniß, absichtlich geheimnißvoll sich nicht zu helfen weiß . . . . . Ein solches volles Konvolut kann nun wohl vor unserer Phantasie stehen, aber die Malerei kann es nicht, wie es Schadow gewollt hat, so ohne Bestimmtheit der Situation und der Handlung einfach durch Mignons Gestalt und Physiognomie darstellen." Das gilt ganz ebenso von den Scheffer'schen Bildern.

***) Gestochen von Paul Chenay.

Franzosen freilich, denen gerade im Gegensatz zu ihrem sonst ausgeprägten, Formensinn dieser „poetische Duft" in ihre romantische Stimmung paßte sie meinen nichts Geringeres, als daß Scheffer dem Gretchen Goethe's, das ihnen zu derb, zu „grisettenhaft", vor Allem zu natürlich ist, ein höheres Leben verliehen habe. Für uns aber erklärt sich aus jener flauen Anschauung auch die Darstellungsweise des Malers. Seine Menschen, im Gefühl ganz aufgegangen, ohne Form, ohne Bestimmtheit, ohne Fülle scheinen in ihrer Schmächtigkeit und Nervenschwäche auf dieser Erde kaum noch zusammenzuhalten, und der trübe, verschleierte, in's Bläuliche, Gelbliche oder Bräunliche spielende Ton jener Bilder, der das Helldunkel Rembrandts, das ihm öfters Vorbild ist, in's Fahle und Saftlose abschwächt, er ist nichts als der bleiche Widerschein jener matten, schwermüthigen Empfindungsweise. Daß der Künstler nur selten einen inneren Vorgang in einer bestimmten Aeußerung zu fester Sichtbarkeit herauszubilden versuchte, das eben zeugt von einer Phantasie, die von geringer Gestaltungskraft ist und ihre Armuth an Erfindung durch den Ueberschuß an Empfindsamkeit ersetzen will. Indessen zeigt sich wenigstens in einem Bilde dieser Periode die ihm eigene Anschauungsweise, verbunden diesmal mit dem ganzen Aufwande seines Talentes, von einer günstigeren Seite: in der Francesca von Rimini (1835, früher im Besitz des Herzogs von Orléans; Wiederholung vom Jahre 1855)*). Diese und ihr Geliebter Paolo, „jene zwei, die sich zusammenhalten und die so leicht bewegt vom Wind erscheinen", haben eben Dante und Virgil, die seitwärts in das Dunkel des Hintergrunds mehr zurücktreten, ihr unendliches Leid erzählt und schweben nun zurück, „wie mit ausgespannten Schwingen die Luft durchschneidend," um von der Windsbraut wieder erfaßt zu werden, welche die in der Ferne verschwimmenden Gestalten qualvoll umherjagt (nach dem fünften Gesang der Hölle). Die festgezeichneten Figuren Dante's wären sonst des Künstlers Sache nicht gewesen; wol aber war ganz sein Element dieser tiefe und doch gedämpfte Schmerz, vereinigt mit der Geberde liebender Umarmung, sowie das schattenhafte Leben dieser blutlosen und doch jugendlich reizenden Körper, welche fast ganz nackt, nur wenig verhüllt von dem

*) Vortrefflich gestochen von Calamatta. Es ist mit Ary Scheffer derselbe Fall, den wir später bei Delaroche finden werden: daß nämlich seine Hauptwerke durch den Grabstichel vorzüglicher Stecher nur gewonnen und so gleichsam in geläuterter Form ihre Runde durch Europa gemacht haben. Bei den alten Meistern war es gerade umgekehrt: ihre Bilder haben unter den Händen der Kupferstecher nur gelitten.

beide umschlingenden wallenden Gewand, in der ungewissen Mitte zwischen der frischen Farbe der Natur und der Blässe des Todes auf dem düstern Grund der Unterwelt vorüberschweben. Und gerade hier gelang es ihm, die Gestalten zu vollerer Form herauszubilden und in einen reicheren Linienzug zu fassen, als ihm sonst eigen war, während zugleich der Ausdruck der die ganze Erscheinung in sich versenkenden Stimmung hier am Platze ist. In den Figuren Virgil's und Dante's freilich ist wieder die alte Schwäche; namentlich ist der Kopf des Letzteren weibisch und weichlich, ebenso wie in dem „Bilde Dante und Beatrice" (1846)*), das an allen Gebrechen jener Gretchenbilder leidet.

Ungefähr um diese Zeit, Mitte der dreißiger Jahre, fing Scheffer an, sich mit der religiösen Malerei eingehender zu beschäftigen, als er bisher gethan hatte. Man sollte glauben, daß ihn sein Talent schon früher zur Schilderung frommer Aufregung und Seelenzustände getrieben hätte. Aber einmal war er Protestant und dann gehörte er doch zu jenem neuen Geschlechte der zwanziger Jahre, das die göttlichen Dinge menschlich zu nehmen begann und mit den traditionellen Vorstellungen vom Gottmenschen, daher auch mit den in der Kirche hergebrachten Gestalten desselben und seiner Umgebung nichts anzufangen wußte. Wenn er nun in dieses Gebiet eintrat, so war es ihm nicht um die Darstellung dieser gewohnten Typen zu thun, sondern um den Ausdruck einer neuen erweiterten Auffassung des Christenthums und moderner in das religiöse Gewand gekleideter Ideen. Scheffer hatte unter der Restauration zu den Unabhängigen gehört, befreundet mit Lafayette, Odilon Barrot, Thiers und Armand Carrel; er war selbst Mitglied der weitverzweigten revolutionären Gesellschaft der Carbonari gewesen und, wenn auch kein Mann der That, doch ein offener Kopf, voll Theilnahme für die Interessen des Volkes, dabei ein gesinnungstüchtiger Charakter, der eine freiere Ordnung der Dinge lebhaft herbeisehnte. Diese war seiner Ueberzeugung nach mit der Julirevolution und dem ihr folgenden Regierungssystem angebrochen. Seit frühen Tagen mit der Familie Orléans im besten Einvernehmen (er war es, der mit Thiers in den Julitagen Louis Philippe in Neuilly aufsuchte, um ihn zu thätigem Eingreifen in die Bewegung aufzufordern), sah er nun im politischen Leben erfüllt, was er früher gewünscht hatte. Nun schien ihm, daß auch für das Christenthum eine neue Aera angehen sollte. Die Religion sollte nicht mehr in einem besonderen Bekenntniß, dem Glauben an bestimmte Dog-

*) Gestochen von N. Lecomte.

Christus consolator. Von Ary Scheffer.

Digitized by Google

men bestehen, sondern als geistige Verbrüderung die ganze Menschheit umfassen, um sie von ihren Leiden zu erlösen: es war etwas Aehnliches, wenn die Lamennais und Montalembert den Katholicismus erneuern und zu Gunsten des souverainen Volkes in Verbindung mit der Freiheit setzen wollten. Aus diesem Ideengange Scheffers entstand das Bild „Christus Consolator“ (1837, s. die Abb.)*), das dem Spruch des Evangeliums Lucä: „Ich bin gesandt, zu heilen, die zerstoßenen Herzens sind, zu predigen den Gefangenen, daß sie los sein sollen, den Zerschlagenen, daß sie frei und ledig sein sollen“, eine durchaus moderne Auslegung gab, indem es um den huldvoll thronenden, tröstenden und die Fesseln lösenden Christus die Leidenden aller Stände und aller Nationen in bezeichnenden Vertretern vereinigte (unter den Unglücklichen auch der Grieche, der Pole und der Neger, ebenso der Dichter in dem von Jesu abgewendeten Torquato Tasso). Auch hier also eine ganze Stufenleiter von Schmerzen. Diesmal aber ist nicht der Jammer bestimmter Individuen, sondern das allgemeine Schicksal in den Repräsentanten der Gattungen dargestellt, während die neue Bedeutung des Christenthums sich in der empfindungsvollen Geberde des Heilands aussprechen soll. Diese frostige Symbolik, welche hier an die Stelle der Seelenmalerei getreten ist und aus der Kälte des abstrakten Gedankens selbst die Anordnung künstlich aufgebaut hat, bringt es natürlich noch weniger als jene zu lebensvoller Darstellung. Schwächer noch als dieser Christus Consolator ist das Gegenstück zu demselben (1846?): „le Christ rémunérateur“, der aufrechtstehend mit ausgebreiteten Armen die Bösen (den Tyrannen, den Sklaven, den Hochmüthigen, den Heuchler u. s. f.) von den Guten scheidet**). Auch mochte bald Scheffer selber fühlen, daß mit derartigen allegorischen Darstellungen der Kunst so wenig wie dem Christenthum gedient sei.

Doch blieb er seitdem mit Vorliebe bei der religiösen Malerei, welche, wie wir später sehen werden, unter dem Julikönigthum überhaupt wieder in Schwang kam. Er merkte wol, daß sie ihm ein günstiges Feld für den Ausdruck tiefer, in's Poetische streifender Empfindungen biete; und wenn er sich nun enger an die hergebrachte Darstellungsweise hielt, so kam es ihm doch vorab darauf an, in neuen, eigenthümlichen, zugleich idealschönen Gestalten eine dem modernen Wesen verwandte Stimmung, gleichsam die der menschlichen Seele eingeborene Göttlichkeit zu versinnlichen. Schilderte er

*) Gestochen von Henriquel Dupont: wieder ein vorzügliches Blatt.
**) Gestochen von A. Blanchard.

früher ein den weltlichen Menschen durchdringendes Gemüthsleben, so jetzt ein ebenso heißes und inniges Gefühl, aber über das Irdische in das Uebersinnliche sich erhebend. Der Darstellung eines solchen von der Welt abgewendeten Seelenlebens gab sich nun der Künstler um so lieber hin, als er in der technischen Ausführung von dem jüngeren Geschlechte überholt und von der neueren in die Geschichte und Wirklichkeit ganz sich einlebenden, ihm aber fremden Kunst immer mehr zurückgedrängt, seit Mitte der vierziger Jahre sich in die Einsamkeit zurückzog und seine Werke nur noch einem kleinen Kreise von Eingeweihten mittheilen mochte. Für diese seine letzte Richtung ist namentlich bezeichnend der heilige Augustin mit seiner Mutter der heiligen Monika (1846; früher im Besitz der Königin Maria Amalia; eine Wiederholung im Louvre)*): beide nebeneinander am Meeresufer sitzend, verzückt und in überirdischer Ekstase in den Himmel schauend, die Mutter wie schon geschieden vom sinnlichen Leben und in das Jenseits sich auflösend, der Sohn noch etwas derber und weltlicher, aber doch auch schon bedenklich in ein träumerisches Wesen verflüchtigt. Die französische Kritik hat von dem Bild großes Aufheben gemacht und es fast für das Meisterwerk Scheffer's erklärt: „das ist mehr als bloße Malerei, ruft Vitet aus (Revue des deux mondes, 1858), das ist der Aufschwung zum himmlischen Leben, der Aufschwung zur Seligkeit, die Vision des Uebernatürlichen, fühlbar wiedergegeben und auf der Leinwand festgehalten, eine Erhebung zu den ätherischen Regionen, welche den Beschauer mit sich zieht." Ein unbefangenes Auge dagegen wird, abgesehen von der Schwäche und Marklosigkeit der Ausführung, hier nur die Ueberschwänglichkeit eines Gefühls finden, das die irdische Gestalt in das Uebersinnliche ganz auflösen möchte und doch der in ihrer Schwärmerei so anmuthigen Erscheinung nicht entbehren kann. Von einer ähnlich verzehrenden den Körper gleichsam durchdringenden Empfindsamkeit, nur etwas mehr noch an der Erde haftend, sind „Ruth und Noëmi" (1855)**) und „Jacob's und Rahel's erster Kuß" (1857)***), während in den „heiligen Frauen am Grabe" (Maria hält den Leichnam Jesu umfaßt, 1845)†) und „den heiligen Frauen auf der Heimkehr von demselben" (1847)††) die weiche Trauer weiblicher Seelen in ihren mannigfaltigen Aeußerungen geschildert ist.

*) Gestochen von Beaugrand.

) und *) Gestochen von Levasseur.

†) Gestochen von J. Keller.

††) Gestochen in Aquatinta von F. Girard.

Namentlich aber war es die Gestalt Christi, die ihn im letzten Jahrzehnt seines Lebens beschäftigte. Er bemühte sich, für sie einen neuen idealen Typus zu finden, in dem der Leib verklärt erscheinen sollte von der ihm einwohnenden, tiefer als bisher empfundenen Göttlichkeit: eine reinere Schönheit, an der alles Sinnliche getilgt und in die durchleuchtete Gestalt die fühlende Seele ganz ergossen wäre. Gewöhnlich sind es auch in diesen Bildern zwei Figuren, welche durch einen einfachen Kontrast oder eine empfindungsvolle Beziehung an eine lyrische Stimmung anklingen: Christus und der Satan („die Versuchung", 1856; dieser, nackte Figur von kräftiger Körperbildung, zeigt jenem, der mit ruhiger Würde nach oben weist, von der Höhe herab die tief unter ihnen liegende Erde)*), „der Judaskuß"**), „Christus und Johannes"***) (beide 1857); oder die einzelne Gestalt Jesu in einem Momente seines Leidens: „Christus das Kreuz tragend" (1846), „Christus über Jerusalem weinend" (1848), „Ecce homo" (oder „Christ au roseau", neben ihm ein Häscher 1857). Bemerkenswerth ist, daß selbst in diesen Werken noch das dem Künstler eigenthümliche Schwanken zwischen verschiedenen Manieren hervortritt. Gerade hier, wo er sich von dem warmen Leben der Realität ganz abkehrte, strebt er bisweilen, wie früher bei der Francesca, nach größerer Festigkeit und Fülle der Form, nach einem satteren, leuchtenderen Kolorit (jenes in der Versuchung, dieses im Ecce homo). Was übrigens den neuen Idealtypus anlangt, der namentlich in den letzten jener Bilder für den Gottmenschen gefunden sein soll, so wollen wir zwar glauben, daß Ary Scheffer, eine tieffühlende Natur wie er war, mit seinem Christus es ernst meinte; für uns aber ist die Gestalt, die sinnlich übersinnlich zugleich sein soll und in ihrer göttlichen Empfindung doch einen starken Zusatz moderner Sentimentalität hat, ebensowenig lebensfähig, als sie der rein menschlichen Vorstellung unseres Jahrhunderts von Jesu entspricht.

Wie jene ersten Faustbilder, so haben überhaupt die Werke von Scheffer, auch bei uns durch Stiche und Photographien vielfach bekannt, in Deutschland wie in Frankreich nicht geringen Anklang gefunden. Im Gegensatz zu den ganz auf das Reale und Greifbare gerichteten Bestrebungen der Zeit hatte das schmerzlich gefühlvolle, immer gehobene, niemals unreine oder unedle Wesen seiner Gestalten für ein Geschlecht, wie das unsrige, das doch so gern mit Empfindungen spielt und in Stimmungen untertaucht,

---

*) Gestochen von Alph. François.

**) Gestochen von Chevron.

***) Gestochen von Rousseaux.

einen besonderen Reiz. Zudem muß man Scheffer das lassen, daß er die Fähigkeit hatte, mit seinen geringen Mitteln einen Seelenzustand überzeugend auszudrücken, ihn gleichsam über die ganze Figur auszugießen und so mit traumhaften Zügen die Seele des Beschauers träumerisch anzuregen. Das auch, diese Fülle einer über das Gemeine erhobenen Empfindung, errang ihm den Beifall gebildeter Franzosen, wie denn nach seinem Tode selbst ein so klarer Kopf, wie Ernest Rénan, ausrufen konnte: „Hélas! quelles leçons d'élévation morale, quelle source d'emotions profondes et de hautes pensées ont disparu pour notre siècle, si pauvre en grandes âmes, avec le dernier soupir de cet homme de coeur et de génie!" Nun jedoch, da jene Periode der Empfindsamkeit, deren Ausdruck der Meister war, allmälig zu Ende geht, ist es an der Zeit, ihn in seinem künstlerischen Werth unbefangen zu würdigen. Diesen aber führt, wie wir gesehen, eine solche rein kritische Betrachtung auf ein bescheidenes Maß zurück. Die bildende Kunst verlangt wenigstens eine den Inhalt zu sichtbarem Leben herausführende Bestimmtheit der Erscheinung, sei es im Ausdruck, in der Form oder der Farbe. Wenn sie dagegen in die musikalische oder poetische Empfindungsweise verschweben will, so wird sie zum zwitterhaften Mittelding, das sich vielleicht einen poetischen Schein geben kann, sicher aber unbildlich und unmalerisch ist.*) —

*) Wie bei Delacroix sind auch diesmal bei Ary Scheffer nur die bedeutenderen und bezeichnenden Werke hevorgehoben. Als bemerkenswerth führe ich noch an: 1) zu den Griechenbildern: Botsaris im letzten Kampf bei Mesolongi, um ihn verzweifelnde Frauen; Griechische Mädchen zu der Jungfrau flehend (beide 1827): 2) zu den Dichterbildern: der Giaur (nach Byron); Medora (nach Byrons Korsar), in Erwartung des fernen Geliebten auf das Meer hinausschauend (beide 1833) [Gestochen in Aquatinta von Leprix]: der König von Thule, wie er weinend den Becher an die Lippen drückt (1839); Mignon mit dem Harfenspieler [Gestochen von François.]; Graf Eberhard im Bart, wie er zwischen sich und seinem Sohn Ulrich das Tischtuch zerschneidet (nach Uhland, 1850); 3) zu den religiösen Bildern: Christus mit den Kindern (aus früherer Zeit); Christus am Oelberg (1839) [Gestochen von Ad. Caron.]; die heiligen drei Könige (1844); Mater dolorosa (1845) [Gestochen in Aquatinta von H. Eichens]; außerdem die irdische und himmlische Liebe als Bacchantin und Vestalin (1850). Einige von der Familie Orleans in der Galerie von Versailles untergebrachte Geschichtsbilder (Chlodwig in der Schlacht bei Zülpich, Karl der Große und die Unterwerfung Wittekinds, Schlacht von Ravenna) sind unerheblich; man fühlt wol, obgleich auch hier der Künstler die Hauptfiguren durch den Ausdruck einer tieferen Empfindung hervorzuheben suchte, daß ihm dieses Feld fremd war. — Endlich hat Scheffer eine Reihe von Bildnissen gemalt, worunter manche seiner berühmten Zeitgenossen. Sie geben den Charakter der Individualität und haben eine gewisse Wirkung, sobald er den Originalen von der Gefühlsseite beikommen und so, ohne die Köpfe treu nach der Natur auszuführen, ihren geistigen oder gemüthlichen Zug fassen konnte: so in dem Portrait von Dupont (de l'Eure), namentlich aber in den Frauenbildnissen der Mutter Guizot's, seiner eigenen Mutter und der Königin Marie-Amélie (Wittwe Louis Philippe's).

4.
Decamps und die Maler des koloristischen Reizes.

Zu Ary Scheffer steht innerhalb der romantischen Schule nicht nur Géricault, sondern ebenso sehr Alexandre-Gabriel Decamps (1803 bis 1860) im Gegensatz. Wie jener die Bestimmtheit der realen Form und Gestalt, so sucht dieser die malerische Erscheinung der Dinge, das Spiel der Licht- und Farbenwirkung in seiner vollsten Lebendigkeit wiederzugeben. War es aber Géricault zugleich um den Ausdruck der Seelenbewegungen zu thun, so faßt dagegen Decamps den Menschen und die Natur auf, wie sie eingehüllt und aufgegangen sind in dem elementaren, Alles gleichmäßig umfließenden Schimmer von Licht und Luft und so die innere Stimmung ganz hinausgeführt ist in den farbigen Schein des im Licht der Sonne ausgebreiteten Daseins. In ihm gipfelt von der einen Seite das romantische Kunstprincip, daß in der Welt der Gegenstände kein Rangunterschied ist und vor dem Auge des Künstlers das Gemeinste wie das Höchste, das Alltägliche wie das Seltene dasselbe Recht, denselben Zauber der malerischen Erscheinung hat. Daher erhebt Decamps diese für sich genommen zum Gegenstand der Kunst. Den Schein der Welt und damit die ganze Welt des Scheins darzustellen, wird Zweck und Aufgabe, auf deren Lösung der Maler alle Mittel, alle Kräfte vereinigt. Und so steht er auch darin Scheffer gegenüber, daß er unermüdlich in technischen Versuchen, unerschöpflich in der Erfindung von Proceduren die Vollendung der Kunst in die Meisterschaft der Behandlung legt. Für die romantische Kunstweise aber ist eben dies bezeichnend, daß ihre Führer bei allen gemeinsamen Zügen der Anschauung Jeder auf sich selber und in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit den andern steht. Und da jenes Scheinen und Leuchten, an sich unfaßbar, nur durch die besondere Phantasie und Hand des dazu begabten Künstlers wie durch eine magische Kraft sich festhalten läßt, so begreift sich leicht, daß insbesondere Decamps in schroffer und bewußter Selbständigkeit für sich seine eigene Weise bildete.

Schon früh entwickelte sich diese Eigenartigkeit seines Wesens in der Kunst wie im Leben. Um den Knaben abzuhärten, ließ ihn sein Vater auf dem Lande erziehen, in einem fast verlassenen Thal der Picardie — so erzählt Decamps selber*) —, wo er sich Tage lang in Feld und Wald

*) In einer kurzen Autobiographie, die von Decamps auf Wunsch des bekannten Doctor Véron geschrieben, von diesem in seinen „Mémoires d'un bourgeois de Paris" veröffentlicht worden.

allein umhertrieb und wol, wie er meinte, das scheue Wesen angenommen habe, das man ihm seitdem so oft vorgeworfen. Nach Paris zurückgekehrt, zeigte er bald Lust und Talent zur Malerei und trat daher, nachdem er kurze Zeit bei einem Architekturmaler Bouhot gewesen, in das Atelier Abel de Pujols ein. Aber schon hier, da er kaum den Knabenjahren entwachsen war, kam die Eigenheit seiner Natur an den Tag. Die akademische Weise des Studiums, in der freilich gerade Pujol sich pedantisch an die überlieferten Regeln Davids hielt, widerte ihn an und so verließ er seinen Lehrer, um auf eigene Hand sein Glück zu versuchen, noch ehe er in den Vorbedingungen seiner Kunst geschult und geübt war. Von vorherein trieb es ihn nun zu genremäßiger Auffassung der gewöhnlichen, ihm vertrauten Natur; er hatte die Bäume und Wiesen, Land und Leute der Picardie nicht vergessen, und als er 1824 eine Reise nach der Schweiz machte, war es gerade das Gebahren, Treiben und Aussehen der niederen Stände, das seine Aufmerksamkeit anzog. Nur allmälig jedoch und langsam entwickelte sich seine Weise, die Natur zu sehen und wiederzugeben. „Ohne Leitung, ohne Theorie, ähnlich einem Schiffer ohne Kompaß“, wie er später klagte, mußte er sich „tastend und strauchelnd“ seinen eigenen, einen neuen Weg suchen. Noch haben seine Bilder aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, meistens ländliche Scenen aus dem nördlichen Frankreich schildernd, wie sie aus der Jugendzeit her in seiner Phantasie noch lebendig waren, mit Figuren, deren Dasein einfach in der Natur befriedigt ist, keine ausgesprochene Eigenthümlichkeit, und wenn auch der graue Ton, die Frische der Vegetation jener Gegenden mit ursprünglichem Sinn beobachtet sind, keine besondere koloristische Wirkung. Daneben versuchte sich Decamps in der Lithographie, die damals, noch nicht lange aufgekommen, überhaupt stark getrieben wurde, und hier allerdings, in seinen Blättern aus den Jahren 1829 und 30, zeigt sich ein nicht gewöhnliches Talent. Es sind Jagdscenen in großen malerischen Landschaften, das andere Mal eine bunte Mannigfaltigkeit von abgerissenen Stücken aus allen Kreisen des Lebens: flüchtig aber geschickt behandelt, Figuren und Dinge der Natur, dem augenblicklichen Zug der Realität glücklich abgelauscht und in der wirksamen Vertheilung von Licht und Schatten, die überhaupt des Künstlers Stärke war, von malerischem Reiz.

Inzwischen jedoch hatte Decamps (1827—1828) einen einjährigen Aufenthalt in Konstantinopel und Kleinasien gemacht und hier ohne Zweifel **war ihm aufgegangen, daß die Welt der Farbe und des Sonnenscheins**

das eigentliche Gebiet seines Talentes sei. Kaum zwar, daß er von seiner Reise einige Zeichnungen und Skizzen mitbrachte. Aber ganz gesättigt war seine Phantasie von den Eindrücken, die er dort empfangen, vor Allem von dem Schimmern und Glühen der Dinge in der zitternden Luft des Südens. Nun erst trat ihm klar und bestimmt vor's Auge, was ihn bisher nur dunkel bewegt und der klassischen Kunstweise entgegengetrieben hatte. Jenes Leuchten und Schweben der Welt in den zarten Medien von Licht und Luft, das ahnungsvolle Ineinanderspiel von Helle und Schatten, das die festen Massen in Fluß und in die Bewegung einer klangvollen Harmonie bringt, „die Magie der Farbe und die Geheimnisse ihres Zaubers“: das auf die Leinwand zu bannen, war ihm von jetzt an die Losung seiner Kunst. Was, um dieses Ziel zu erreichen, ließ sich mit der abstrakten und todten Farbe anfangen, welche die David'sche Schule statt des lebendigen Hauchs wie eine bunte Schminke über den Menschen und die Natur zog, was mit den dürftigen Mitteln ihrer Palette und den engen Regeln ihres Auftrags? Ihm war es um eine ganz neue Malerei zu thun, die durch ein Ineinanderwirken mannigfaltiger fein berechneter Mittel und durch eine eigenthümliche Behandlung eigens darauf ausging, den Farbenschimmer der Dinge, das flüchtige Scheinen des wandelbaren Naturlebens abgelöst vom körperhaften Stoff auf dem Bilde von Neuem zu erzeugen. Und in der That trat er im Salon von 1831 mit einer Reihe von Bildern auf, die ein ganz eigenes Gepräge und in ihrer Weise, die malerische Erscheinung der Natur zu geben, fast nichts gemein hatten mit der damaligen Kunst: nur daß sie durch den Gegensatz zur klassischen Schule, das kühne Erfassen des realen Lebens und den entschiedenen Zug einer besonderen Einbildungskraft auf der romantischen Seite standen. Die seltsamsten Gegenstände: eine rastende Gesellschaft von abgerichteten Thieren; Kinder vor einer Jagdhündin sich fürchtend, die ihre Jungen bewacht; kranke Dachshunde in der Pflege; eine Orientalenfamilie in einer Landschaft, der fernen Stadt zuwandernd, deren Minarets sich im Hintergrund zeigen; endlich die „Runde von Smyrna“ (auch unter dem Namen „Patrouille turque“ bekannt): ein wohlbeleibter Pascha mit riesigem Turban auf galoppirendem Pferd in einer stillen Straße von Smyrna, begleitet von einigen nebenherlaufenden magern und zerlumpten Zeybecks (türkischen Soldaten). Scenen also der gewöhnlichsten Art, aus dem niedersten Leben gegriffen, in der verbrauchten und mitgenommenen Erscheinung einer armseligen Wirklichkeit; aber das Alles in den Schimmer glühenden Sonnen-

lichtes, oder in das Dunkel warmer, heimlich leuchtender Schatten getaucht und so in den Reiz des Malerischen erhoben. Begreiflich, daß diesen Werken von überraschender Neuheit die romantische Jugend zujubelte. Aber auch das größere Publikum war gleich dafür gewonnen. Die moderne Generation, der überkommenen Ideale längst überdrüssig, nahm mit lautem Beifall diesen Eintritt des alltäglichen Lebens und der nächsten Natur in den Gesichtskreis der Kunst auf, zumal hier die Realität getroffen und doch zugleich mit dem Hauch einer künstlerischen Phantasie neubelebt war. Denn gerade dies Beides zu vereinigen, hatte Decamps ein besonderes Talent. Wie Géricault und Delacroix nimmt er die Erscheinung in ihrer von der Noth des Daseins bedingten und bedrängten Gestalt, aber zugleich zeigt er sie wie der Härte der Wirklichkeit entrückt in eine imaginäre Welt, ein im Duft und Glanz der Farben vorüberschwebendes Bild der nächsten, greifbaren Gegenwart. Zudem hatte seine Kunst noch von zwei anderen Seiten einen eigenen Reiz: er schloß das farbenvolle märchenhafte Morgenland einem Geschlecht auf, das im Bewußtsein seiner eigenen Farblosigkeit und Nüchternheit nur um so empfänglicher war für die aus der Ferne herbeigeholten Reste eines malerischen Daseins; er verstand es andrerseits die kümmerliche Realität, die er darstellte, komisch zu fassen und so den Beschauer von ihrem Druck zu befreien.

Dem Orient entnahm denn auch seitdem der Künstler mit Vorliebe seine Stoffe; fast die Hälfte seiner Bilder zählen zu dieser Gattung. Kaum einen Zug des morgenländischen Treibens, den er nicht geschildert hätte: eine türkische Wache (auf dem Wege von Smyrna nach Magnesia) in ihrer offenen baufälligen Hütte, dem Genuß behaglichen Nichtsthuns in lässigen Stellungen hingegeben (1834, s. d. Abb.); Türken in der offenen Halle eines Kaffeehauses am Wasser, mit derselben Ausdauer demselben Geschäfte obliegend (1850); ein Bazar in einer engen mit Matten und Brettern überdeckten Straße von Smyrna, in die daher nur vereinzelte Lichtstrahlen auf die bunte Menge von Griechen, Türken, Armeniern und Juden fallen, die nach gemächlicher südlicher Art ihren Handel treiben; arabische Reiter auf der Rast, auf dem Wege, oder im Begriff, eine Furth zu passiren; türkische Kinder, in ausgelassener Lust sich aus der Schule wälzend (Aquarell, 1842), oder noch unter der Zucht ihres alten Lehrers, oder endlich am Brunnen und mit einer Schildkröte spielend (1836) — auch diese als ächte Kinder des Morgenlandes, wie überhaupt immer die Figuren in dem Nebeneinander einer einfachen Beziehung ihre natürliche, nationale und

Türkische Wache. Von **Decamps**.

klimatische Bestimmtheit lebendig aussprechen. Doch greift bisweilen Decamps auch zu bewegten und unheimlichen Scenen. So stellte er in der Hackenhinrichtung („Supplice des crochets“ 1839) auf einem von der Sonne heiß beschienenen Platze eine Schaar von Frauen und Kindern dar, die dem gräßlichen Schauspiele zusieht, wie eine Zahl Verurtheilter von der Höhe eines Felsens herabgestürzt wird, um an Hacken, die aus der Steinwand herausstehen, zerfleischt zu werden: ein Bild, das unerträglich wäre, wenn nicht das blendende Spiel des Lichtes auf der sonnenbeschienenen Wand das Auge von dem Vorgang selber abzöge. Und dies überhaupt macht bei Decamps öfters das eigentliche Bild aus: die glänzende überraschende Wahrheit, mit welcher der Sonnenstrahl auf alten kalkigen, krausen und verwitterten Mauern festgehalten ist und mit den tiefen Schatten kontrastirt, die daneben in eingeschlossenen Räumen alle Gegenstände in ihr Dunkel hüllen, aus dem sie nur allmälig in schwankender Form und gedämpfter Farbe, auch dann kaum erkennbar, vom Blick sich errathen lassen; zwischen beiden endlich, jenem Licht und diesen Schatten, das zarte vermittelnde Spiel des Helldunkels, in dem Figuren und Dinge wie in einem ahnungsvollen Schleier schweben. Der Art ist namentlich „der türkische Metzger“ (1843), ein berühmtes Bild des Meisters: nur die sonnenbeschienene Mauer sieht zuerst das Auge, so nah und überzeugend, wie wenn der weiße glühende Sonnenstrahl des Südens selber auf sie fiele und erst allmälig entdeckt es in einem beschatteten Winkel zwischen der Waage und Fleischstücken die stille rauchende Figur des Fleischers. Und ähnlich sind andere Gemälde gehalten: einsame Hofräume oder offene Zimmer mit dem Einblick in das in Helldunkel zurücktretende Innere des Hauses, kaum belebt von einzelnen ruhig schreitenden oder häuslich beschäftigten Gestalten, die in bunte Gewänder gehüllt nur da zu sein scheinen, um die geheimnißvolle Farbenstimmung des Ganzen zu erhöhen.

Andrerseits wußte er nicht selten, wo er die Figuren zur Hauptsache machte, ihnen durch einen komischen Anflug einen erhöhten Reiz zu geben, wie denn aus seinen türkischen Scenen manchmal wol die Ironie heraussieht, daß diese schöne farbenglühende Welt eigentlich recht fadenscheinig, verschlissen und herabgekommen ist. Namentlich aber verstand er es, die Thiergestalten, für deren charakteristische Darstellung er überhaupt eine ausgesprochene Anlage besaß, im Ausdruck ihrer Stimmung oder in einer an das Menschenleben anklingenden Beziehung komisch zu fassen. So gilt als eines seiner besten Bilder die Rast der drei morgenländischen Esel

(1833): der erste noch bei der Mahlzeit begriffen, der zweite schon in der süßen Ruhe der Verdauung behaglich hingestreckt, der dritte endlich sehnsüchtig einer Eselin nachschreiend, die schon um die Ecke verschwunden ist, im Hintergrund wieder das warme leuchtende Gemäuer, an dem das Spiel des Lichtes auf den Bruchstücken der verschiedenen Steinarten täuschend wiedergegeben ist. Mit besonderer Vorliebe schildert er Affen im Kostüm und in verschiedenen Beschäftigungen des menschlichen Lebens und gerade diese Werke haben besonderen Beifall gefunden: die Affen als Maler, als Musiker*), als Köche, als Bäcker, als Metzger (die beiden letzteren sind Zeichnungen). Endlich als eines seiner Meisterwerke anerkannt die Affen als Kunstkenner (1837): ein Alter mit gemessener Würde durch die Lupe ein Bild musternd, während zu seinen Seiten zwei Jüngere vorsichtig seinen Bescheid abwarten und der Jockey den Regenschirm unterm Arme mit dem dummen Ausdruck demüthiger Langeweile dreinschaut. Auch sind hier die Nebendinge geistreich behandelt, ohne sich vorzudrängen, und die ganze Scene von einem milden Licht übergossen, dessen Schimmer und Spiel auf den Dingen von feinem malerischen Reiz ist, ohne das Auge vom Vorgange selber abzuziehen. In diesen Bildern ist die Vermischung der thierischen und menschlichen Natur, in welcher der Charakter der einen in den der anderen unmerklich übergeht, sowol der Mensch zum Affen als der Affe zum Menschen geworden ist, von einer keineswegs harmlosen Komik, die vielmehr einen Zusatz von Schärfe hat: ganz verschieden von der unbefangenen Lächerlichkeit der Teniers'schen Affen, die sich das menschliche Gewand anmaßen, ohne über die dumpfe Beschränktheit ihrer Thiernatur hinauszukommen.

Indessen bilden so, wie in diesen, in den wenigsten Werken die Figuren den eigentlichen Gegenstand des Bildes. Decamps will das Leben von Licht und Luft darstellen und einen ganzen Naturausschnitt, wie seine Lokalfarben in diesem Elemente gebadet sich mit ihm zu einem reichen Einklang verbinden. In diesem vollen Zusammenspiel gilt ihm die menschliche Gestalt kaum mehr als der Stein, das Erdreich, eine Pfütze Wassers.

---

*) Das erste Bild gestochen von Prévost, das zweite von Tavernier, beide in Aquatinta; das letztere auch in der Goupil'schen Sammlung photographirt. Noch weniger als die Werke von Delacroix eignen sich diejenigen von Decamps für den Stich, da bei ihm fast immer das Spiel des Lichts und der Farben das eigentliche Bild ausmacht. Doch sind manche von A. Leleux, Loudon, Chaplin u. s. f. radirt, andere von Leroux, Français, Soulange-Tessier u. s. f. lithographirt worden.

Nichts mehr hat hier den Adel seiner eigenen Bedeutung, sondern getroffen vom Sonnenstrahl oder eingehüllt in den Duft des Helldunkels erhält es seinen höheren oder geringeren Ton, um in die Gesammtwirkung stärker oder schwächer einzugreifen. Daher die große Rolle, die das verfallende Gemäuer spielt, da es in seinen hellen Bewurf, in seine Risse und Runzeln, in seinen durchblickenden Stein den Sonnenblick gleichsam aufsaugt und aus dem Bilde selber zurückstrahlt, während nicht selten die den Raum belebenden Figuren in tiefen Schatten wie verborgen sind. Offenbar war einer solchen Anschauung gerade der Orient günstig: wie versenkt sind hier die Menschen in das allgemeine Naturleben, die Seele wie verloren in das unter dem glühenden Himmel hinbrütende Dasein. Und ähnlich faßt Decamps den Menschen seines Landes auf, verwachsen mit der Natur, von der er ganz hinausgegeben in die Erscheinung seines äußerlichen Treibens nur ein Theil zu sein scheint. So der Wilddieb in abendlichem Waldesdunkel, die schiffziehenden Pferde, die Bäuerin am Mittag, die den Schnittern das Essen bringt, stille Winkel in Höfen und Straßen französischer oder italienischer Dörfer mit ihren Bewohnern: fast immer sind die Figuren, ohne doch bloße Staffage zu sein, wie verschleiert oder eingetaucht in die malerische Erscheinung des Ganzen. Und da er vorab eben diese, den Farbenschein der Dinge, im Auge hat, so hielt er sich am liebsten an eine von der Sonne verbrannte oder vom Wetter hart mitgenommene Natur, an zerbröckeltes Erdreich, stehendes Wasser, verfallendes Bauwerk; an das armselige Aeußere der niederen Stände, an Hirten und Bettler in zerfetzten Kleidern. Das Abgeschabte, Verbrauchte und Verschlissene läßt das Licht tiefer ein, es spielt, verschossen oder gebräunt von Licht und Luft und in seine eigenen Elemente sich zersetzend, in einem reicheren Einklang von Farben, und sein Dasein scheint keinen anderen Zweck mehr zu haben, als in diesem Scheinen und Schimmern langsam sich aufzulösen.

Diese durchaus malerische Anschauung behielt Decamps auch dann bei, wenn er Scenen aus der biblischen Mythe darstellte. Er setzt die Figuren in große Landschaften, in deren Mittelgründe er sie zurücktreten läßt, und behandelt, indem er beiden die reale gegenwärtige Erscheinung des heutigen Morgenlandes gibt, den Vorgang wie ein farbenreiches Lebensbild des Orients von durchaus weltlichem Charakter. In dieser Weise sind sein Joseph von den Brüdern verkauft, in welchem Bilde zudem von den lebenden Wesen die Dromedare und Kameele den größten Raum einnehmen (1837, eines seiner berühmt gewordenen Bilder); seine Rebekka, die begleitet

von ihren Dienerinnen den Eliezer empfängt; die Tochter Pharaonis, mit ihren Frauen den kleinen Moses rettend; Jesus mit seinen Aposteln und dem Zöllner vor den Mauern Jerusalems. Diese realistische Auffassung der christlichen Stoffe, der wir in der modernen Kunst noch öfters begegnen werden, geht bei Decamps so weit, daß nicht einmal in der Landschaft und der Umgebung der Figuren die Stimmung des Vorgangs anklingt; in diesen reichen Gegenden orientalischer Natur könnte ebenso gut jede weltliche Scene spielen. Wol aber zeigt sich in derartigen Bildern das Talent des Malers von einer neuen Seite. Nicht nur haben die Figuren außer der natürlichen Anmuth der südlichen Stämme den freien Wurf und die edle Haltung eines über das Gemeine erhobenen Geschlechtes, sondern namentlich zeichnen sich die Landschaften aus durch die feingezogenen Bergformen, die Mannigfaltigkeit der Hintergründe und der Erdbildung, den reichen Wechsel von Architektur und Vegetation. Nimmt Decamps in der modernen Landschaftsmalerei überhaupt keine geringe Stelle ein, hat er unter den Ersten der romantischen Naturempfindung des Zeitalters Ausdruck gegeben: so hat er sich zudem in jenen Bildern zu einer größeren stylvollen Anschauung erhoben und doch mit dem Reichthum der Formen das warme farbige Leuchten der Natur im Lichte des Südens zu verbinden gewußt.

Und sonderbar, unser Künstler, um zu ihm selber zurückzukehren, meinte zeitlebens, seinen Beruf verfehlt zu haben und eigentlich für die Kunst des hohen Styls, die historische und monumentale Malerei geschaffen zu sein. Von diesem dunklen Streben nach einer größeren Anschauungsweise getrieben machte er zweimal (1833 und 1840) die italienische Reise. Die geläuterte und ideale Art, in der Ingres die Natur sah und wiedergab, hielt er fast allein für wahrhaft künstlerisch und „den kostbaren Unterricht" dieses Meisters nicht haben benützen zu können, schien er lebhaft zu beklagen. Auch ließ er es an Versuchen nicht fehlen, die ihn zu jener höheren Kunstgattung überleiten sollten. Dahin rechnete er seine „Niederlage der Cimbern" (durch Marius bei Aquae Sextiae), mit der er im Salon von 1834 großes Aufsehen erregte, während doch in Wahrheit das Bild über seine gewohnte Art nicht hinausging. Nicht in einzelne Heldengestalten ist der Vorgang zusammengefaßt, sondern unzählige Massen, die Völker selber sind im Kampfe; im Mittelgrund drängt Marius mit seinen Legionen die schon fliehenden Cimbern zur Wagenburg zurück, während der vordere Plan mit Leichnamen, jammernden Weibern und Greisen angefüllt

ist. Das Ganze ein wildes Gemenge in düsterer felsiger Landschaft mit schweren Gewitterwolken, von einem fahlen stürmischen Tag beleuchtet und von eigenthümlicher Wirkung mehr durch die Stimmung, in der die Natur und die Massen wiedergegeben sind, als durch die Figuren und ihre Anordnung. Noch einmal wollte dann Decamps (in den vierziger Jahren) den Beweis liefern, daß er zu cyclischen Kompositionen monumentalen Styls wol befähigt sei: in neun Zeichnungen, welche die Geschichte des Samson, seinen Kampf mit den Philistern behandeln (Salon von 1845)*). Aber auch dieser biblische Stoff war in die Erscheinung des heutigen Orients gehüllt und mit realistischer Auffassung sittenbildlich behandelt. Zuweilen wol spricht sich in den Figuren ein eigenes Leben, eine wilde Kraft aus, aber erst die ganze Umgebung, die landschaftliche Natur oder das Helldunkel der Innenräume macht das Bild aus und so sind auch hier die Gestalten in ihrer realen Bedingtheit der malerischen Gesammtwirkung untergeordnet. Demgemäß ist auch die Form das Schwächere an diesen Blättern, die Modellirung immer vernachlässigt und willkürlich, wenn auch der Umriß das Leben der Bewegung glücklich trifft und in der Komposition eine gewisse ursprüngliche Heftigkeit ist; dagegen die malerische Behandlung in der geschickten und eigenthümlichen Verbindung der verschiedenen Verfahren mit Kohle, Tusche, Wasserfarben und Pasteltönen in ihrer Weise meisterhaft. Nein, die monumentale Kunst war Decamps Sache nicht und es war kein ungerechtes Schicksal, wenn von Jahr zu Jahr die reichen Kunstliebhaber seine Werke immer theurer bezahlten**), während die Regierung ihn unbeschäftigt ließ. Wenn ihm das Feld, auf dem sein Talent zu Hause war, nicht genügte, so war daran seine unruhige aufgeregte Natur Schuld, die nach ungewöhnlichen Erfolgen strebte und gern auf einem größeren Gebiet sich hervorgethan hätte. Das war es zum Theil

*) Zum Theil lithographirt von E. Leroux.

**) Mit welchen enormen Preisen die Decamps namentlich in den letzten fünfzehn Jahren bezahlt werden, dafür nur einige Beispiele. In den verschiedenen Versteigerungen dieses Zeitraumes kam die Cimbernschlacht auf 28,000 Frcs. (1852); der Verkauf Josephs auf 34,000 Fr. (1858); Hirt mit der Heerde im Gewitter auf 24,100 Fr. (1860); Samson die Philister niedermachend (Oelbild aus dem Jahre 1839) gar auf 45,000 Fr.; die Affen als Köche auf 26,000 Fr. (Versteigerung von Demidoff 1863); endlich die Aquarelle Türkische Reiter eine Furth passirend auf 16,900 Fr. (1860), der Ausgang der türkischen Schule auf 34,000 Fr. (1861). Preise, welche Decamps den besten Holländern gleichstellen, aber zum guten Theil auf Rechnung der Modeberühmtheit kommen, welche allen reichen Bildersammlern die Werke des Malers als höchst begehrenswerth erscheinen lassen.

doch auch, was ihn antrieb, die Natur auf eine besondere Weise zu sehen und auf besondere Wirkungen auszugehen; sich unter den Thieren gerade die seltsamen, die Dachshunde, die Kameele und die Affen auszusuchen und unter den Menschen das abenteuerliche Bettelvolk des Orients; lieber endlich die Sonne in eine türkische Metzgerbude als in die behaglichen Häuser seiner Landsleute scheinen und zerrissene Wände wie Perlen leuchten, dagegen die Figuren im Schatten verschwinden zu lassen.

Sicher spielt dieses Gelüste nach Absonderlichkeit auch in seiner eigenthümlichen Behandlungsweise eine Rolle. Wie in den Gemälden der Romantiker überhaupt die Absicht der Wirkung auf den Beschauer allzudeutlich sich vordrängt: so bemüht sich Decamps allzu sichtlich, mit dem malerischen Spiel des Lichtes und der Farbe das Auge zu überraschen. Wie festes schimmerndes Email sollen die sonnenbeschienenen Stellen aus dem Bilde hervorleuchten und so hält er auch, um diese durch den Gegensatz noch mehr zu heben, die Schatten weit schwärzer und dunkler, als sie in der Natur sind. Um die schlagendste Wirkung zu erreichen, trägt er Farbe auf Farbe auf bis zu reliefartigem Impasto, eine Arbeit, die im hohen Licht fast wie mit der Kelle des Maurers gemacht scheint; selbst die Lüfte sind oft so behandelt und neben dem stark ausgesprochenen Blau des Himmels die Wolken wie aus ganzen Farbenstücken hingesetzt. Wie oft mag er in der Stille des Ateliers seine Bilder übermalt und Versuche aller Art gemacht haben, neue Farbenwirkungen zu erzielen. Ja es ist gewiß, daß er oft verschiedene Töne ganz zufällig und ohne ein bestimmtes Motiv im Sinn zu haben aufsetzte, um dann allmälig durch Hinzuthun und Wegwischen, wobei sich allerlei unbestimmte Figuren ergaben, ein Bild zu erzeugen. Ein endloses Verfahren mußte vorhergehen, ehe die steinartige Festigkeit der auf sich selber gehäuften Farbe erreicht war. Und mit derselben Umständlichkeit, mit demselben Aufwand von neuen technischen Manieren behandelte Decamps nicht blos das Oelbild, sondern auch das Aquarell, mit dem sich eben damals, wie wir gleich sehen werden, die romantische Kunst viel beschäftigte. Auf diese mühselige Sorgfalt, die er der technischen Arbeit widmete, mag ihn zuerst wol der Mangel an Erfahrung und Kenntnissen, die er sich nicht hatte erwerben können, so wie das Bestreben geführt haben, seinen Tönen und Farben die höchste Kraft zu geben. Sicher aber hat ihn darin der Erfolg, den diese Malerei fand, bestärkt und so sehen wir ihn seit dem Ende der dreißiger Jahre, wo seine Kunst ihre Blüte erreicht hatte, nur um so mehr Gewicht legen auf die

materielle Ausführung, um die größte Gluth durch die Verbindung von Braun, Roth und Gelb zu erzeugen, das Licht zu einem vibrirenden Glanz zu steigern und durch dunkle Massen, die sich energisch von ihm abheben, in die Wirkung eine schlagende Gewalt zu bringen. Zugleich aber erhält in den Bildern dieser Zeit die Erscheinung eine steinartige Härte, und der Ton des Laubes oder des Wassers eine körperhafte Derbheit. Machte sich dann auch Decamps von diesem Uebermaß wieder frei, so ging doch nur zu häufig über dem Aufwand an einzelnen Farbeneffekten der tiefere malerische Ausdruck der inneren Stimmung verloren. Und merkwürdig: als dann auf der großen Ausstellung von 1855 der Künstler eine Anzahl seiner Werke in ein Gelaß zusammengebracht hatte, da zeigte sich durch alle durchgehend eine gewisse Einförmigkeit von blendendem Weiß und trübem Braun der Schatten; die heitere reiche Mannigfaltigkeit der Farbenwelt war ausgeblieben. Dieses Ergebniß des Gesammteindrucks hat auch die französische Kritik, so sehr sie bisher Decamps gepriesen hatte, sich nicht verhehlen können.

Und so ist die einfache ruhige Wirkung, mit der ein Pieter de Hoogh und ein Nicolaus Maes, ja selbst ein Craesbecke den Schein des Sonnenlichtes in eine stille trauliche Stube und auf ihre friedlich beschäftigten Bewohner — die immer die Seele des Bildes sind — darstellt, der wunderbare Zauber, mit dem Rembrandt in seinen kleinen Gemälden (wie in der Familie des Tobias im Louvre) Geräthe und Menschen in eine heimliche, warmglühende und in's Dunkel sanft sich abtönende Luft hüllt, bei Decamps nicht zu finden, den wir doch der Familie jener Maler zuzählen müssen; so wenig wie ihre feine leichte und maßvolle Ausführung, der man den liebevollen, künstlerisch beseelten Sinn des Meisters ansieht. Dagegen sucht er durch seine Verschwendung von Farbe und sein verwickeltes Verfahren eine blendende Wirkung zu erreichen und seinen Bildern durch starke Gegensätze und ein eigenthümliches Verschwemmen der Formen, das nur dem Zurücktretenden die Dinge deutlich werden läßt, einen phantastischen Reiz zu geben, während doch andrerseits durch eine ganz realistische Auffassung das Alltägliche in packender Wahrheit sich darstellen soll. Das ist der Romantiker, der den Blick des Beschauers auffordert, vor Allem die geistreiche Eigenthümlichkeit des Künstlers zu beachten. —

Decamps bildete so wenig Schule wie die übrigen Meister der romantischen Richtung; er machte sogar aus der Weise seines Verfahrens ein Geheimniß und hielt, während er malte, sein Atelier selbst den Freunden verschlossen. Nichtsdestoweniger übte er auf die Malerei seiner Zeit, namentlich auf die jüngeren Talente, einen wenn auch nicht unmittelbaren, doch großen Einfluß. Von zu ausgeprägter Eigenheit war seine Darstellungsweise, um geradezu Nachahmung zu finden; ich weiß nur einen Maler, Adrien Guignet (1817—1854; eines seiner besten Bilder „Salvator Rosa bei den Räubern" v. J. 1844), der ihn sich bewußt und entschieden zum Vorbild genommen, übrigens mit einem keineswegs sklavischen Geschick bis zu einem gewissen Grade es ihm nachzuthun gewußt hat. Dagegen fand bald sowol die Art von Decamps, in der Natur vorab ein malerisches Spiel von Licht und Farbe zu sehen, als die scheinbare Keckheit und Virtuosität seines Auftrags größere Verbreitung. In dieser Einwirkung auf die Zeitgenossen berührte er sich mit Delacroix. Dem Franzosen liegt es in der Natur, vorab auf die Weise Gewicht zu legen, wie die Form (im weitesten Sinne des Wortes) künstlerisch behandelt und mit individueller Gewandtheit beherrscht ist. Insbesondere aber bildete sich in der romantischen Schule das Bestreben nach der Meisterschaft einer geistreichen Hand aus, welche den flüchtigen Schein der Natur auf die Leinwand gleichsam hinzaubert, die malerische Gesammtwirkung derselben zum Bilde macht und gerade hierin eine kühne das Detail nur andeutende Sicherheit und Geschicklichkeit zu bewähren sucht. So wurde zugleich die technische Arbeit, der Strich, der Zug des Pinsels, die sichtbare Keckheit, mit der Decamps in flott hingesetzten Farbentönen die Hauptzüge des Lebens wie im Flug gepackt zu haben scheint, für die Künstler von Bedeutung und für das Publikum ein Reizmittel. Daher schreibt sich auch die Ausbildung des Aquarells, welche sich die romantische Malerei angelegen sein ließ und die in dem Zeitraum von Mitte der zwanziger bis in die vierziger Jahre eine nicht unbedeutende Rolle spielte: hier war Gelegenheit zu einer neuen und reizenden Behandlungsweise gegeben, in der mit leichter spielender Hand und in einem milden Einklang blühender Farben die malerische Erscheinung der Dinge sich gleichsam abpflücken ließ. Diesen Bestrebungen kam die Zeit günstig entgegen. Vor und nach der Julirevolution war der Wolstand der mittleren Klassen, der sich, unter der Restauration immer mehr gehoben hatte, in raschem Zunehmen begriffen und schon begannen durch den mächtigen Aufschwung von Handel und Industrie die reichen

Finanzmänner eine ausgebreitete Klasse zu bilden. Indem aber damit auch der Luxus kostbar und glänzend eingerichteter Wohnungen immer mehr aufkam, erhielt die Malerei die Aufgabe, mit kleineren Staffeleibildern die Wände zu schmücken, und eben jene Behandlungsweise, welche Meisterschaft mit Reiz verband, mußte einem Geschlechte zusagen, daß sich ebensoviel auf seine Bildung als auf seine Fähigkeit des Lebensgenusses zu gute that. In dieser Zeit beginnt daher auch die reiche Entwickelung der Genremalerei (deren verschiedene Arten und Gattungen ich später zusammenfassen werde) unter dem Einfluß der romantischen Schule.

Von noch größerem Einfluß indessen als Decamps auf jene koloristische Richtung war Richard-Parkes Bonington (1801—1828), ein Engländer, der jedoch sowol durch seine künstlerische Laufbahn als durch diese Einwirkung mit fast gleichem Recht wie der englischen der französischen Kunst angehört. Aus der Schule von Gros gekommen und mit Delacroix eng befreundet war er Einer der Ersten gewesen, der im Louvre die Holländer und Venetianer studirte. Mit einem feinen Farbensinn und einer merkwürdigen Leichtigkeit des Talentes verband er eine durchaus malerische Anschauung und wahre Naturempfindung sowol für die Art, wie das menschliche Dasein sich gibt, als das stimmungsvolle Leben der Landschaft. Von seinen französischen Zeitgenossen war er darin verschieden, daß es ihm weder um die Schilderung eines ergreifenden Inhalts noch um den Schein einer hervorstechenden Eigenthümlichkeit zu thun war. Ihm genügte als Vorwurf das einfache anmuthige Zusammensein edler über die Noth und das Gemeine erhobener Menschen im Gewand einer farbenreichen, schon in ihrer eigenen Erscheinung künstlerischen Zeit; andrerseits scheute er sich nicht, Gestalten und Bewegungen alten Meistern zu entnehmen, ohne deshalb zum Nachahmer zu werden. So behandelte er am liebsten stille trauliche Momente aus dem häuslichen Leben der Großen der Renaissancezeit: Franz I. mit seiner Schwester in anmuthiger Gruppe zum Fenster hinaussehend, ein andermal Franz I., Karl V. und die Herzogin von Etampes (im Louvre) in der Stimmung harmloser Geselligkeit, so daß dem Beschauer die Frage gar nicht kommt, was die Figuren wol vorhaben, dann Heinrich III. den spanischen Gesandten empfangend,*)

*) Auch die Bonington'schen Bilder werden nun theuer bezahlt; das obengenannte stieg beim Verkauf der Sammlung des Lord Seymour (1860) auf den fabelhaften Preis von 49,500 Frcs. Diese kostspielige Berühmtheit des Meisters ist doch, wie bei Decamps, zum guten Theil Modesache. Was Bonington bei allem Reiz des Kolorits und der An-

einen Venetianer in reichem Kostüm einer Dame Geschenke überreichend. Und so öfters noch Gestalten aus dem 16. Jahrhundert von liebenswürdiger Vornehmheit — am liebsten am Fenster, da die prächtigen Gewänder im Schimmer des vollen Lichts nur um so schöner spielen — im einfachen Genuß einer gehobenen Existenz: immer mit überzeugender Treue nicht blos im Kostüm, sondern auch im Charakter der Zeit gehalten und in ihren bequemen runden Stellungen der Natur glücklich abgelauscht, wenn es ihnen auch am Körper und an Festigkeit der Form fehlt. Wodurch sich aber diese Bilder, insbesondere diejenigen, welche als Aquarelle behandelt sind, namentlich auszeichneten, das war die Klarheit des Tons, die Frische und Wärme der an die Venetianer erinnernden Farbe und der leuchtende Einklang ihrer maßvollen Kontraste in der über sie ausgebreiteten Hülle von Licht und Luft. Delacroix verglich sie einmal mit Diamanten, von denen das Auge entzückt sei, ganz abgesehen vom Gegenstand und der Nachbildung des Lebens. Diese Werke, in den Pariser Salons von 1822—27 ausgestellt, fanden den lebhaftesten Beifall der romantischen Jugend, und so trat Bonington, obwol ein Ausländer, in die Reihe ihrer hervorragenden Vertreter.

Dies übrigens fast noch mehr als durch jene Figurenbilder durch die Anregung, welche er der Landschaft gab. Wir werden sehen, wenn wir später die moderne Landschaftsmalerei in ihrer zusammenhängenden Entwickelung betrachten, wie diese gerade mit der romantischen Schule einen höchst bemerkenswerthen Aufschwung nahm; indessen muß schon hier, wo wir die wesentlichen Züge derselben in's Auge fassen, wenigstens im Vorbeigehen darauf die Rede kommen. Die romantische Anschauung war es, welche den Vorhang wegzog, der bis dahin das kleine unscheinbare und verschlossene Leben der nächstgelegenen nordischen Natur dem Blick verhüllt hatte. Sie ließ darauf das Licht des Tages in seinen verschiedenen Brechungen fallen, den ahnungsvollen Schleier und die feuchte Frische des nordischen Himmels, und nun löste sie aus dem unansehnlichsten Fleck Erde eine neue Welt von Reiz, Stimmung und Farbenzauber. Auf diesem Felde war Bonington unter den Ersten vorangegangen. Sei es, daß er das wandel-

muth seiner Darstellung, die nie auf absonderliche Effekte ausgeht, durchaus fehlt, ist einmal der Ausdruck einer tieferen Empfindung in den Figuren, dann das Verständniß der Form, die bei ihm immer nur mit unsicheren und ungefähren Zügen angedeutet ist. Die Koloristen der großen Kunstepochen geben immer den Bau und die Bewegung der menschlichen Gestalt fest und entschieden in ihren Hauptmomenten, wenn sie sich auch zu einzelnen Inkorrektheiten und Nachlässigkeiten gehen lassen.

bare Leben des Meeres, eine flache sandige Küste, eine Hütte am Saume eines Gehölzes oder den Ausschnitt eines venetianischen Kanals mit der stillen Pracht seiner zerfallenen Paläste darstellte, immer verstand er der modernen Naturempfindung ihren überzeugenden und künstlerischen Ausdruck zu geben.

Nach dem Vorgange Bonington's waren es namentlich Roqueplan und E. Isabey, welche sowol in ihren Figurenbildern wie in ihren Marinen und Landschaften vorab auf malerischen Reiz ausgingen und damit beim größeren Publikum Beifall fanden. Es sind zwei verwandte Talente, geschickt, durch ein warmes leuchtendes Farbenspiel eine anmuthige Gesammtwirkung hervorzubringen, in der die feste begrenzte Gestalt der Dinge in den Schimmer des Ganzen und in das Ineinander blinkender harmonisch sich ergänzender Töne verschwebt und zerfließt. Auch ihnen ist es so wenig wie Bonington um die Bedeutung des Stoffes, um einen besonderen Inhalt zu thun; sondern sie wählen sich solche Vorwürfe, deren Erscheinung ein gefälliges farbenreiches Bild gibt und die Phantasie, ohne sie tiefer zu bewegen, angenehm beschäftigt.

Camille Roqueplan (1803—1855), der zuerst mit einigen Landschaften und ein paar Genrebildern, zu denen er sich die Motive aus Walter Scott geholt, aus der klassischen Schule herausgetreten war, zeigte bald ein eigenthümliches Talent, in Scenen von harmloser Liebenswürdigkeit das graziöse Wesen der Frauen zu schildern, wie es den Zeiten verfeinerter Gesittung eigen ist, wobei der Glanz und Schiller der kostbaren Stoffe, die reiche Umgebung oder Landschaft ihre malerische Rolle spielen. Gemälde, die an Watteau erinnern, ohne übrigens seine ursprüngliche Anmuth, die Wahrheit seines Ausdrucks und die Festigkeit seiner Form zu erreichen. Hierher zählen namentlich die Rousseaubilder — Rousseau führt die Gallet und Graffenried durch eine Furth (1831, in der Sammlung von Rothschild) und wirft ihnen vom Baume herab Kirschen zu (1833)*) nach der bekannten Episode in den Confessions, die in dem unruhigen Jugendleben des Dichters wie ein reizendes Idyll aus dem 18. Jahrhundert erscheint —, dann der verliebte Löwe: eine Schöne mit entblößtem Busen und in reichem Gewand, behaglich im Waldesdunkel sitzend, schneidet dem Löwen die Krallen ab (nach Lafontaine, lebensgroß 1836)**). Doch auch wenn der Maler eine Magdalena in der Wüste (1838) oder eine Leda (1851) darstellt, sind es

*) Lithographirt von E. Leroux.

**) Gestochen von Desmadryl.

süße Geschöpfe, welche die ungewisse und deshalb um so verführerischere Mitte halten zwischen den koketten Frauen aus dem lächelnden Zeitalter des Zopfes und gefälligen Schönheiten der modernen Pariser Gesellschaft. Indessen, eine biegsame und bewegliche Künstlernatur wie Roqueplan war, wußte er auch sonst für seine Weise günstige Motive zu finden: so behandelte er einen van Dyk, wie er in London die Hofleute Karl's I. königlich bewirthet (1838), wo dann neben der festlichen Pracht des Lokals das heitere Beisammensein der Gestalten und die reiche Mannigfaltigkeit der Kostüme die malerische Wirkung hervorbringen; einen Antiquar in seinem Kabinet umgeben von tausend Kostbarkeiten und Raritäten (1834), wobei wieder das Spiel des Lichtes und der Reflexe auf diesen Dingen, das Helldunkel, in dem sie verschwinden oder aufleuchten, die warme geschlossene Farbenstimmung des Ganzen das eigentliche Bild ausmachen, wenn auch der Maler der Scene einen komischen Anflug gegeben hat, indem sich der Antiquar in seinem Lehnstuhl über die Kinder entsetzt, welche eben chinesisches Geschirr zerbrechen, und die Bonne mit lachender Dummheit dabeisteht. Auch im historischen Sittenbild, das sich den Ausdruck einer ergreifenden Empfindung zur Aufgabe macht, versuchte sich einmal Roqueplan in einer Scene aus der Bartholomäusnacht (Diane de Turgis sucht ihren Geliebten Mergy, einen Hugenotten, von der Theilnahme am Kampfe abzuhalten, nach der Chronique de Charles IX. von Mérimée, in lebensgroßen Figuren, 1834). Aber nichts ist das Gemälde als eine treue Schilderung des damaligen Kostüms in feinem harmonischem Farbenspiel, ein harmloses Genrebild in's Historische vergrößert, in dem ebendeßwegen die Schwächen des Künstlers, der Mangel an Seele im Ausdruck und an der Kenntniß der Form, deutlich hervortreten. Seine Sache war es vielmehr, in kecken flüchtigen Zügen gleichsam nur den Duft einer reizvollen Erscheinung, den warmen Schein des Fleisches, den Schimmer von Sammt, Atlas und Taffet, das farbige Helldunkel eines reichen Hintergrundes festzuhalten. Form und Bewegung, der Natur wie in raschem Vorübergehen abgesehen, gab er nur in ihren ungefähren Zügen, und so war auch die Ausführung wie ein rasches leichtes Spiel des Pinsels, das in einem glänzenden Zusammenklang voller und abgedämpfter Töne nur die schwebende Oberfläche der Dinge erfaßte. Erst später, etwa vom Jahre 1846 an, nachdem er seiner Gesundheit halber einen längeren Aufenthalt in den Pyrenäen gemacht und dort neue größere Eindrücke empfangen hatte, suchte er sich mit ernsterem Sinn an die Natur zu halten, die Form kräftiger

auszubilden, die Farbenwirkung in der Gluth des südlichen Lichtes ruhig und maßvoll wiederzugeben. Statt prächtiger oder koketter Scenen aus der Renaissance- und Rokokozeit schilderte er nun lieber das Treiben spanischer oder südfranzösischer Landleute in der natürlichen Vornehmheit ihrer Erscheinung, wobei meistens die umgebende Landschaft wesentlich zum Bilde gehört (Spanier aus der Umgegend von Penticosa, Bauern aus dem Thale von Ossau, beide aus dem J. 1847; Bäuerinnen aus Biaritz am Brunnen unter einem großen Feigenbaum, eines seiner besten Bilder aus der späteren Zeit, vom J. 1852).

Noch weiter als Roqueplan trieb Eugène Isabey (geb. 1807, Sohn des früher erwähnten Malers Jean-Baptiste Isabey), der sich schon in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre durch seine Marinen einen gewissen Ruf erworben hatte, die blendende Leichtigkeit des Auftrages, in seinen Figurenbildern das Flimmern und Glitzern kostbarer Stoffe, das Leuchten und Funkeln mannigfacher das Licht auffangender und wiederspiegelnder Geräthe, so daß in dem reichen Farbenconcert des Kostüms und des umgebenden Beiwerks die Personen selber verloren und aufgegangen sind. Der Art sind die besten Bilder des Meisters, mit denen er seiner Zeit nicht geringen Erfolg hatte: entweder eine bunte Menge geputzter Herren und Damen in rauschenden Gewändern festlich in einer Kirche versammelt (Ceremonie in der Kirche von Delft im 16. Jahrhundert, 1847; Episode aus den Vermählungsfeierlichkeiten Heinrichs IV., 1850), das andere Mal im Hof eines Schlosses zur Jagd aufbrechend (1847); oder — vom Künstler mit besonderer Vorliebe öfters behandelte Stoffe — bald Alchimisten, bald Antiquitätenliebhaber in mit tausend seltsamen Dingen angefüllten Räumen, wo dann das endlose zersplitterte Ineinanderspiel der Lichter und Reflexe, in durchsichtige Schatten sich fortsetzend und ausklingend, mit Geschick wieder in die einheitliche Stimmung und den Ton des Ganzen zusammengefaßt ist. In allen diesen Bildern tritt die Fertigkeit des Pinsels in der perlenden, sprühenden Flüchtigkeit der Behandlung mit bewußter Meisterschaft hervor. Es ist die Weise des Auftrags, welche die Franzosen als „chic“ bezeichnen; sie zeigt dem Auge mit sich brüstender Gewandtheit, wie sie die im Licht blinkenden Spitzen der Dinge mit rascher und „geistreicher“ Hand abgepflückt hat und nun wie Edelsteine nach allen Seiten verschwenderisch umherstreut. Isabey war Einer der Ersten, welche in die französische Malerei dieses taschenspielerische Blendwerk der Behandlung brachten, das den Dingen ihre Seele ausweidet, alle

Form und Gestalt in ein Ungefähr verflüchtigt und, wie es an einem erfüllenden Inhalt fehlt, so Personen und Gegenstände ohne den Sammelpunkt eines festen Kerns zufällig umherwirft. Dies Geschick, die Schwierigkeiten des künstlerischen Handwerks wegzuspielen und das Auge einerseits mit dem Schein der Virtuosität, andrerseits mit einem äußerlichen Farbenreiz zu bestechen, die Phantasie aber durch den Reichthum der Scenerie sowie durch eine gewisse moderne Grazie und Zierlichkeit der Erscheinung zu reizen, dieses Geschick, von der romantischen Schule zuerst ausgebildet und vom Publikum beifällig aufgenommen, dann namentlich in der Genremalerei ausgebreitet, hat manches Talent verdorben und in die französische Kunst Keime des Verfalls gelegt, die zum Theil schon hervorgetreten, noch rascher sich entwickelt hätten, wenn ihnen nicht durch ernste und von echtem künstlerischen Trieb bewegte Richtungen entgegengewirkt worden. Uebrigens muß man es Isabey lassen, daß er sich in der That auf gefällige Farbenwirkungen verstand und die laute Mannigfaltigkeit seiner Töne durch ein warmes saftiges Helldunkel abzudämpfen wußte. Doch haben ihm die Franzosen allzuviel Ehre angethan, wenn sie ihn auch nur in die Nähe der holländischen Maler brachten; die bei aller Kraft der Farbe feine und ruhige Stimmung derselben erreichte er ebenso wenig, als die Wahrheit ihres die Erscheinung bis zum Rande füllenden Lebens. — Auf die Landschaften der beiden Meister, die im Ganzen genommen ihre tüchtigeren Leistungen sind, wird später die Rede kommen.

Sind die Werke von Roqueplan und Isabey zum guten Theil skizzenhaft gehalten, während sie doch wie fertige Gemälde wirken wollen: so sind vollends die Bilder von Narcisse Diaz (de la Peña, von spanischer Herkunft, aber in Bordeaux 1807 geboren), die seit den vierziger Jahren bis fast in die neueste Zeit das Entzücken und die Kauflust des salonfähigen Publikums in Athem erhalten haben, nur ein leicht hingeworfenes Farbenspiel. Diaz, in armen Verhältnissen ohne künstlerische Anleitung aufgewachsen, daher Zeitlebens ohne Kenntniß der Form, für die er zudem von Natur aus wenig Sinn zu haben scheint, aber ein Talent von entschieden koloristischer Anlage und von leichter Erfindung, ließ sich von der romantischen Strömung in der Malerei wie in der Dichtung mit fortreißen. Angeregt sowol von Delacroix als den Orientalen V. Hugo's versuchte er sich zuerst in morgenländischen Scenen, worin indessen schon die Frauen die Hauptrolle spielten. Bald aber merkte er wol, was die auf geistreichen Lebensgenuß angelegte französische Gesellschaft wollte und fand so zugleich

das Feld, auf dem sein Talent sich ganz entfalten konnte. Mit anmuthigem, etwas leichtfertigem Spiel der Phantasie ließ er nun, seien es die Nymphen und Götter der alten Welt, sei es wanderndes Zigeunervolk, oder reizende von seidenen Stoffen umflatterte Blondinen aus der neueren Welt in Busch und Wald verklingen und verschweben: ein träumerisch süßes Leben, von romantischem Zauber umgossen, und doch noch fühlbar nahe genug, um mit verführerischem, wenn auch unbestimmtem Reiz die Sinnlichkeit zu locken. Im Grunde gehören diese holden Wesen alle dem Geschlecht unserer Tage an. Sie wissen um ihre Schönheit und eben dem Zwang der Salons entflohen freuen sie sich, im Helldunkel des Waldes den zarten Schimmer ihres Fleisches dem Auge des Tages preiszugeben und doch wieder zu entziehen, indem ihre Formen und Bewegungen in Nebel zerfließen: so zugleich ein Gaukeln und Lächeln von unfaßbaren Traumgebilden, das musikalische Ausklingen einer mährchenhaften Stimmung. Zahllos sind die Bilder der Art, welche Diaz im Verlauf zweier Jahrzehnte hervorgebracht hat: Mädchen und Nymphen in allen möglichen Beziehungen zum Gott Amor, der hier freilich seine klassische Formenschönheit völlig abgestreift hat, von ihm aus dem Schlaf geweckt, mit ihm spielend, von ihm gequält, auf seine Einflüsterungen horchend; oder in Einsamkeit träumend, in Erwartung des Geliebten oder von ihm verlassen; badende Frauen, sei es im Harem oder lieber noch in warmbeleuchtetem Laub; ein Liebesgarten — der freilich die Erinnerung an den von Rubens weckt und dadurch seinen eigenen Reiz völlig einbüßt — Venus und Adonis, Diana auf der Jagd. Fast immer sind halbnackte Schöne mit hellen farbigen Gewändern, umflossen vom Dunkel und Duft einer reichen Vegetation, der eigentliche Gegenstand der Darstellung. Dennoch sind die Bilder nicht geradezu lüstern, weil die Gestalten, darin denen Bouchers gerade entgegengesetzt, für den Blick nicht greifbar, in einen verschleiernden Duft zurückweichen, wie in ungewisser Schwebe zwischen Traum und Wirklichkeit. Die Behandlung deutet die Köpfe und Körper nur an; den Nachdruck legt sie auf die saftig und fast unvermischt hingesetzten Farbentöne, die harmonisch zusammengestimmt aus dem von einem einfallenden Sonnenstrahl warm erhellten Dunkel des Waldes frisch und glänzend hervorleuchten. Gerade in der stimmungsvollen Art, wie das Landschaftliche, wenn auch nur ganz obenhin, behandelt ist, bewährt sich am reinsten das Talent des Meisters.

Diese Gruppe von Künstlern, welche dem Malerischen durch die anmuthige Leichtigkeit des Gegenstandes wie der Ausführung doppelten Reiz

verleihen wollen, bildet das eine Endglied der romantischen Kunst. Ihr steht als das andere eine Reihe von Malern gegenüber, welche geschichtliche Scenen von meist dramatischer Bewegtheit in der greifbaren Erscheinung des realen Lebens veranschaulichen wollen. Mit ihnen haben wir uns im nächsten Abschnitt zu beschäftigen.

5.

Die Maler des romantischen Geschichtsbildes und die Halben.

Es lag, wie wir früher gesehen, im Wesen der romantischen Kunstweise, im Gegensatz zur klassischen alle die neuen dem modernen Bewußtsein sich erschließenden Stoffgebiete und damit auch die mittelalterliche wie die neuere Geschichte in ihren Gesichtskreis zu ziehen. Anfänglich war in dieser Neubelebung namentlich der nationalen Vergangenheit die Kunst mit der bourbonischen Regierung Hand in Hand gegangen (vergl. das erste Kapitel dieses Buches). Bald aber nur noch von dem Trieb geleitet, einer neuen Empfindungsweise und Anschauung Ausdruck zu geben, begann sie ihre eigenen Wege zu nehmen. Das war ebenso mit der Malerei und Dichtung, wie mit der Geschichtsforschung selber der Fall. Die Vorliebe V. Hugo's und seiner Anhänger, ja schon Chateaubriands für das katholische Mittelalter hatte im Grunde nur seinem ästhetischen Reiz gegolten: dem Dämmerlicht seiner malerischen Kirchen, dem ahnungsvollen Klang seiner Glocken und den bunten Aufzügen seiner in noch ungebrochenen Farben erglänzenden Welt. Was aber die Einbildungskraft bald nicht minder lockte, als diese künstlerisch dankbare Erscheinung, das war das unbändige und leidenschaftliche Wesen gewisser vergangener Zeiten, der vernichtende Kampf wilder Parteimassen und die in ihm ausbrechende, auflodernde Gewalt der individuellen Natur. Und diese beiden Dinge waren es überhaupt, welche die romantische Weise zur Geschichte hinzogen: die malerische Außenseite und der Inhalt tragischer Konflikte. Beides entsprach dem ihr eigenthümlichen Ineinanderspiel von Realität und Phantasie, mit dem sie eine erschütternde Wirkung hervorzubringen liebte.

Wie diese Auffassung der Geschichte mit den Wünschen der Regierung nichts mehr gemein hatte, so ging auch die Geschichtsforschung, die anfänglich politischen Zwecken gedient hatte, mit den zwanziger Jahren einen größeren Aufschwung nehmend selbständig voran. Eine neue Art der historischen Darstellung kam auf, die es sich eigens zum Princip machte, ohne vorgefaßte Meinung den Verlauf der Dinge, wie wenn die Zeiten

selber vor dem Auge vorüberwandelten, treu und anschaulich zu schildern. Augustin Thierry schrieb seine Briefe über die Geschichte Frankreichs (zuerst im Courrier français seit 1820), dann seine Eroberung Englands durch die Normannen (1825) und enthüllte damit die historische Vergangenheit, die man bisher nur in trockenen mageren Umrissen kannte, in Bildern von farbiger und greifbarer Lebendigkeit; in ähnlicher Weise gab Barante in seiner Geschichte der burgundischen Herzöge ein deutliches Gemälde des französischen Lebens am Schlusse des Mittelalters; Michaud endlich erzählte in der Geschichte der Kreuzzüge die Heldenthaten der französischen Ritterschaft. Von diesen Vertretern der neuen Geschichtsschreibung hat namentlich Barante eine gewisse Verwandtschaft zu der Kunstgattung, die uns jetzt beschäftigt, während Thierry, von tieferem wissenschaftlichem Sinn und feinerer künstlerischer Begabung, mit dem hervorragenden Meister einer anderen Richtung, von dem später die Rede sein wird, manche Züge gemein hat. Man will in der Geschichte, sagt Barante einmal, keine Urtheile mehr, sondern Thatsachen, man will die Vergangenheit vor sich sehen, wie das lebendige Drama der Gegenwart. Und so bemüht er sich, im Ton der alten Chroniken zu erzählen, die Zeiten im Kostüm, Lokal und in der spannenden Folge der Begebenheiten uns vorzuführen, wie wenn er selber dabei gewesen wäre *). Es ist bezeichnend, daß ihn zu seinem Werke der Roman Walter Scotts Quentin Durward inspirirt hatte (übrigens war auch Thierry zu jenen englischen Studien durch den Ivanhoe angeregt); auch er sucht den Leser in die Vergangenheit nicht blos zurückzuversetzen, sondern ganz hineinzuziehen. Und so wurde nun überhaupt die Einkehr in die Geschichte mit einem Eifer betrieben, der zugleich der trägen und charakterlosen Gegenwart entfliehen zu wollen schien. Schon ging das Bewußtsein auf, daß der menschliche Geist in der Geschichte seine Heimath und seine eigentlichen Götter habe, aber noch heftete es sich an das äußere Gewand der Zeiten und an die ergreifende Verwickelung der Ereignisse. Daher die Bedeutung, welche nun plötzlich der historische Roman und das historische Drama gewannen; W. Scott fand in Frankreich fast noch lauteren Beifall wie in England und befruchtete die Einbildungskraft der Künstler, wie den Forschersinn der Historiker. So innig ließ man die geschichtliche Realität und die Gebilde der Phantasie ineinanderspielen, daß, wenn das Werk Barante's fast wie ein Roman wirkte, umgekehrt die

*) Vergleiche über Barante Julian Schmidt's Geschichte der französischen Literatur seit 1789.

„Chronique du règne de Charles IX“ von Prosper Mérimée und Vitets „Scènes historiques“, beide ein Mittelding zwischen Dichtung und objektiver Schilderung, zum Theil für historische Arbeiten gelten konnten. Auch sonst sind diese Werke für jenes Zeitalter charakteristisch: sie behandeln die Epoche der Religionskriege und der Kämpfe der Ligue, aus welcher um ihrer gewaltsamen Ereignisse und Konflikte willen die Kunst mit besonderer Vorliebe ihre Motive holte, und Mérimée ist in der packenden Vergegenwärtigung einzelner Züge der Vergangenheit — worauf es ja auch die Literatur abgesehen hatte — zum unerreichten Muster geworden.

Ebenso wie die Geschichtsforschung und Poesie, so durchsuchte auch die Malerei die Chroniken, um möglichst treu das Kostüm, das umgebende Geräthe, den äußeren Charakter der Erscheinung, kurz, wie man es seitdem nannte, „die Lokalfarbe“ der früheren Zeiten zu treffen. Der antiquarische Zug, den schon die Lyoner Schule gehabt hatte, trat nun noch weit stärker hervor. Zugleich aber brachte die neue Geschichtsmalerei zwei wesentliche Züge der romantischen Schule hinzu: einmal die realistische Wahrheit und die farbensattere Fülle der Darstellung und dann die Wahl eines ergreifenden äußersten Momentes aus dem unaufhaltsamen Ablauf einer unheilvollen Begebenheit. Die schauerlichen Dramen, welche, wie früher bemerkt, V. Hugo, dann auch Alex. Dumas mit seinem Heinrich III. (1829) auf die Bühne brachten, hatten in der bildenden Kunst ihr ebenbürtiges Seitenstück in den Greuelscenen aus den Inquisitionszeiten, den englischen Glaubenskriegen, der Bartholomäusnacht und wo immer aus düsteren Epochen der Vergangenheit Pein und Vernichtung ihr erschütterndes Bild der Phantasie aufdrängen. Greift der eine und andere Maler zu einer harmloseren Situation, weil das Schreckliche seiner Natur entgegen ist, so kommt es ihm doch vorab auf den charakteristischen Schein der historischen Hülle und eine reiche Farbenwirkung an. Um die Schilderung geschichtlicher Charaktere, tieferer, ganze Zeiten erfüllender Leidenschaften, die Individuen und ihr Schicksal bestimmender Zusammenstöße ist es dieser ganzen Künstlergruppe so wenig zu thun wie jenen Dramatikern. Was diese Kunst und diese Dichtung kennzeichnet, ist die Vorliebe für die historische Anekdote, welche dramatisch zugespitzt die Phantasie in Spannung versetzt oder als einfachere Erzählung unterhält; eine Neigung, die selbst ein so bedeutendes Talent wie Mérimée theilte, der einmal äußert, daß er gern den Thucydides und Herodot für Memoiren der Aspasia hergäbe. Daher zählen die hierhergehörigen Werke größtentheils zur Gattung des historischen Sitten-

bildes. Sie schildern die hervorragenden Menschen der Geschichte in zuständlichen Beziehungen, ergreifenden Nebenvorgängen großer Begebenheiten, oder auch genreartige Scenen aus geschichtlichen Episoden, in denen an die Stelle der in das Buch der Geschichte eingezeichneten Individuen das Thun und Leiden der Gattung tritt. Zugleich wird das Leben der großen Künstler und Dichter, der Verfechter der geistigen Entwickelung in den bewegten Zeiten des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance in noch größerem Umfang als bisher Gegenstand der Malerei; Hand in Hand mit der Zeitrichtung, welche ein tieferes Verständniß der Kunstwerke durch das Eindringen in das Privatleben ihrer Urheber zu erreichen strebte. Es waren mit wenigen Ausnahmen geringere Talente, welche sich in dieser Gattung hervorzuthun suchten; sie nahmen die neue Kunstweise nur äußerlich an und meinten mit einer kecken flüchtigen Behandlung, den starken Gegensätzen von Licht und Schatten, wie sie etwa den späteren Italienern der naturalistischen Richtung eigen waren, sowie durch fette breite Pinselzüge sich den Schein der Meisterschaft zu geben. Ein großer Theil ihrer Werke ist verschollen, ein anderer mag in den Vorrathskammern des Louvre aufgestapelt sein; nur Weniges hat sich aus der raschen Strömung der romantischen Jahre in unsere Zeit herübergerettet. Daher will ich die bekannteren dieser Künstler in Gruppen zusammenfassen und nur bei denjenigen Vertretern dieser Richtung etwas länger verweilen, die zu einem noch dauernden Ansehen gekommen sind.

Hierher gehören zunächst Raymond Monvoisin, Gillot Saint-Evre, Adolfe Brune. Der Bedeutendste unter diesen, Monvoisin, gleichfalls ein Schüler Guérins, machte sich zuerst 1831 mit einem großen Bilde bekannt, das Sixtus V. darstellt, wie er nach seiner Ernennung zum Pabste die Krücke wegwirft; echt romantisch und von größerem Erfolg war aber erst seine Johanna von Kastilien (Salon von 1834), die an dem Sterbebette ihres Gemahls Philipps von Oesterreich sitzend eben vom Wahnsinn überfallen dessen starren grauenhaften Ausdruck in ihren Gesichtszügen und Geberden trägt; darauf folgte (1835) sein Tod Karls IX., an dem die Kritik die leichte und glänzende Ausführung rühmte. Auch in historischen Genrebildern von friedlicherem und bescheidenerem Inhalt erwarb sich der Künstler Beifall; dagegen kommt seine ganze Mittelmäßigkeit in den größeren Werken zu Tage, die er im Auftrag der Julidynastie für deren geschichtliche Galerien lieferte. Saint-Evre, der im Kolorit den Venetianern nachzueifern suchte, stellte 1827 die todte Ines da Castro

aus — ein Gerippe in prächtigen Gewändern —, wie ihr gehuldigt und königliche Ehren erwiesen werden; in den dreißiger Jahren, als es überhaupt Mode ward, die Jungfrau von Orléans in allen möglichen Lebensmomenten darzustellen, hatte er dann einigen Erfolg mit einer Johanna vor Karl VII. und seinem versammelten Hofe früher (1833, im Luxembourg) und einer andern, wie sie eben, kaum in das Mädchenalter getreten, himmlische Erscheinungen empfängt. Brune trat erst im Jahre 1834 mit einer Versuchung des heiligen Antonius auf, die sich in ihrer Behandlungsweise — zum Theil in der Manier Caravaggio's — der romantischen Schule anreihte; auch weiterhin noch nahm er sich aus der Bibel solche Stoffe, von denen er sich eine besondere Wirkung versprach, doch ging er zugleich zum historischen Genre über, indem er das eine Mal in einem großen Nachtbild Karl II. darstellte, wie er einen Besessenen beschwört (1835), das andere Mal (nach Schillers Ballade) den Kampf mit dem Drachen. Neben diesen sind etwa noch zu nennen: Poterlet (Motive aus Walter Scott'schen Romanen), der 1827 durch sein warmes und leuchtendes Kolorit unter den Stützen der romantischen Schule aufgezählt wurde, nun so gut wie vergessen; Serrur (Tod Rizzio's 1833, Maria Stuart vor der Hinrichtung 1840); Durupt und Cibot (Fredegunde besucht den auf ihr Geheiß ermordeten Bischof von Rouen). Leicht ließen sich noch mehr Künstler anführen (z. B. Pingret und Mouchy), die unter dem Einfluß der romantischen Schule standen und wenigstens gelegentlich sich in der Schilderung von Greuelscenen versuchten; doch sind schon jetzt nach kaum einem Menschenalter ihre Namen mit den Zeitberichten begraben. Zu erwähnen sind noch einige Maler, welche sich im geschichtlichen Sittenbild bemerkbar machten, ohne gerade auf die Nachtseiten der Vergangenheit den Ton zu legen: Alexandre Debacq (Johanna v. Orléans im Gefängniß 1831, Maria Stuarts Abreise von Frankreich 1833), Jules Jollivet und Henri Decaisne (1799—1852). Jollivet, der ebenfalls Vorwürfe aus den Romanen W. Scotts, auch einmal „Philipp II. auf dem Sterbebette" (1834) behandelte, hatte mehr Erfolg mit seinen Genrebildern aus dem spanischen Leben; die letzten Jahre der Restauration, welche im Gefühl der eigenen Armuth fremde Sitten und Gebräuche aus allen Zeiten und Ländern herbeiholten, um sie wo möglich nachzuahmen, hatten auch für Spanien ein lebhaftes Interesse bezeigt, und dem verstand nun der Maler Ausdruck zu geben. Decaisne gefiel sich eine Zeit lang in der Schilderung der letzten Augenblicke königlicher Personen, wozu er wol auch solche

wählte, deren Ende ein schreckliches war (die Sterbestunde Ludwigs XIII., 1831; Abschied der Anna von Boulen von ihrer Tochter vor der Hinrichtung; Abschied Karls I. von seinen Kindern). Einen größeren Ruf erwarb er sich indessen als Portraitmaler (auf die Leistungen der französischen Bildnißmalerei überhaupt wird später die Rede kommen), indem er es bis zu einem gewissen Grade verstand, etwa in der Weise des Lawrence die Erscheinung elegant und in blühenden Farben wiederzugeben. Uebrigens wurden sowol Jollivet (in der Kirche Saint-Ambroise) als Decaisne von der Regierung auch zu religiösen Malereien verwendet, in denen sie dann eine mittlere Stellung zwischen der romantischen und idealen Kunstweise einnahmen.

Alle diese Künstler, deren Talent und Geschick über eine mittlere Linie nicht hinausgeht, überragt weit der eigentliche Meister dieser Gattung: Nicolas Robert-Fleury (geb. 1797). Die ergreifende Wirkung, auf die in den meisten seiner Bilder auch er es abgesehen hat, weiß er in der That durch die feste Zeichnung seiner Gestalten, die Schärfe und Wahrheit des Ausdrucks, sowie die malerische Ausführung zum Theil wenigstens zu erreichen. Er versteht es nicht blos, das Lokal, Kostüm und Geräthe der Vergangenheit wiederzugeben; er zeigt zugleich eine gewisse Fähigkeit, Charaktere zu schildern, Menschen, die das Gepräge ihrer Zeit und einer erfüllten Individualität tragen, sowie, indem er die Form deutlicher und entschiedener herausarbeitet als sonst die Romantiker, in seine Figuren nicht nur den momentanen Wurf, sondern nahezu auch die dauernde Erscheinung des Lebens zu bringen. Darin bildet er den Uebergang von der romantischen zu der die Gegensätze vermittelnden, eigentlich historischen Kunstweise, deren vornehmsten Vertreter wir in Delaroche finden werden. Nachdem er 1824 und 1827 mit geschichtlichen Genrebildern hervorgetreten war, die einfache mäßig bewegte Vorwürfe behandelten und schon ein geübtes malerisches Talent verriethen, stellte er 1833 eine Scene aus der Bartholomäusnacht aus, die der volle Ausdruck zugleich seiner Kraft und jener auf den schlagenden dramatischen Moment eines entsetzlichen Schicksals gerichteten Phantasie war: Brion, der Erzieher des Prinzen von Conté, wird vor seinem Bette von drei Soldaten niedergestochen, deren Einen der junge Prinz mit schmerzlichem Aufschrei vergeblich abzuwehren sucht (im Luxembourg). Der Ausdruck, die Geberden, die Bewegungen in ihrer derben energischen Realität dem spannenden Augenblick, dem zufälligen Drang der That abgesehen, auch die Farbe saftig und warm, in den satten Schein

der Wirklichkeit getaucht und nur das Kostüm mit antiquarischem Aufwand fast zu sorgfältig, zu aufdringlich behandelt. Robert-Fleury schilderte seitdem mit Vorliebe solche Schreckensepisoden namentlich aus den Glaubenskämpfen: die Feuertortur eines Mannes vor inquirirenden Dominikanern in dem unheimlichen Helldunkel eines Gewölbes (1841); ein Autodafé in Spanien mit allen seinen Gräueln, indem ein paar der Verurtheilten an Pfählen festgebunden schon von den Flammen beleckt, dagegen eine ganze Familie von Juden eben erst von Mönchen auf den Richtplatz geschleppt wird (1845); endlich die Plünderung eines jüdischen Hauses der Guidecca von Venedig im Mittelalter (1855, im Luxembourg). Aber auch an Unglücksfällen aus dem Leben historischer Figuren läßt es der Romantiker nicht fehlen. So malte er (1840) eine Jane Shore (die Geliebte Eduards IV., durch Richard III. als Ehebrecherin zu öffentlicher Buße verurtheilt), wie sie verfolgt und verhöhnt vom Pöbel auf der Straße zusammenbricht (im Luxembourg): ein schwächeres Bild des Meisters, in welchem er sich dem lebensgroßen Maßstab, den er hier versuchte, nicht gewachsen zeigt und die feste körperhafte Erscheinung, die er anstrebte, zu materieller Härte wird. Ein andres Mal Marino Faliero, der eben zur Hinrichtung geführt in Gegenwart venetianischer Großen, neben sich den Henker mit blankem Schwert, die Treppe des Dogenpalastes herabsteigt: wobei der Künstler, um seine Figuren auf einen prächtigen architektonischen Grund zu setzen, den Vorgang auf der zwei Jahrhunderte später gebauten Treppe Sansovino's spielen läßt.

Indessen, wenn gleich Robert-Fleury selber in derartigen Bildern, welche den Beschauer an der Empfindung packen und erschüttern wollen, seine Stärke finden mochte: so haben doch gerade die Werke eine erfreulichere Wirkung und einen größeren Werth, in denen er eine einfachere und harmlosere Situation, daher unbefangen, ohne Nebenabsicht und mit reinerem künstlerischen Sinn behandelt. Der Art ist insbesondere „das Religionsgespräch von Poissy" (1840, im Luxembourg; die Abbildung gibt die Hauptgruppe wieder), unstreitig das beste Bild des Meisters*). Die römische Pracht der Bischöfe in wirksamem Kontrast mit der bescheidenen aber würdevollen Haltung der protestantischen Geistlichen; die edle Gestalt des eben redenden Theodor von Beza's gegenüber der Katharina von Medici und dem jungen Karl IX. inmitten der reichen Umgebung des Hofes; der verschiedene Charakter und Ausdruck in den Köpfen und Geberden; die

*) Gestochen in Aquatinta von P. Girardet.

Das Religionsgespräch zu Poissy. Von **Fleury.** (Hauptgruppe.)

einfache aber wol geschlossene Anordnung: das Alles gibt ein lebendiges überzeugendes Bild des Vorganges, das durch die gehaltene, aber warme Stimmung des Kolorits doch auch des malerischen Reizes nicht entbehrt. Da die Bedeutung des Ereignisses mehr in der Zusammenkunft der beiden Religionsparteien als in der Rede Beza's liegt, so ließ sich der geschichtliche Moment künstlerisch wol fassen; die Lebensfülle freilich, die ein Terburg in seinem Kongreß von Münster den Figuren mitgibt und welche uns die Menschen jener Zeit ebenso greifbar nahe bringt, als sie uns durch die selbständige Schönheit der Erscheinung anzieht, werden wir bei dem modernen Maler nicht suchen wollen. Nicht immer übrigens war Robert-Fleury so glücklich, in der Schilderung solcher historischen Scenen den malerischen Moment zu treffen. So stellte er neuerdings (1857) Karl V. im Kloster von Saint-Just in dem Augenblick dar, da er von Philipp II. eine politische Botschaft empfängt: anschaulich läßt sich der Inhalt eines solchen Vorgangs in den Personen kaum ausdrücken, und so macht denn hier die äußerliche künstlerische Anordnung, der Gegensatz der kastilianischen Großen zu den stumpfen Figuren der Mönche, das prächtige Beiwerk der Zeit, das Spiel des einfallenden Sonnenlichts und des Helldunkels im Innenraum das eigentliche Bild aus. Endlich hat Robert-Fleury mit Erfolg in einer Reihe von Darstellungen Episoden aus dem Leben großer Künstler und Gelehrter behandelt. Im Grunde nichts weiter als gemalte Anekdoten, wie man von hervorragenden Männern sie gern sich erzählt: Murillo als Knabe; der junge Ribera von einem Kardinal auf der Straße zeichnend angetroffen; Bellini in seinem Atelier unter allerlei Kostbarkeiten; Michelangelo seinen Diener pflegend; Karl V. und Tizian; Ramus unter Büchern auf seinem Strohlager durch einen Schüler von der Ankunft seiner Mörder benachrichtigt; Montaigne in seiner Sterbestunde. Scenen, in denen zwar der Künstler gleichfalls auf Charakterschilderung der Persönlichkeit ausgeht, aber doch die äußere Lokalfarbe, das umgebende malerische Geräthe, Möbel und Stoffe eine bedeutende Rolle spielen. Was die Ausführung anlangt, so ließ sich der Meister seit den funfziger Jahren durch das Streben nach kräftiger Gluth des Kolorits öfters zu einer braunrothen Tonleiter verführen, die den Farben ein verbranntes Ansehen gibt und durch den Mangel an Saft und Frische die koloristische Wirkung beeinträchtigt; auch verliert die Form an Geschmeidigkeit und der ganze Eindruck läßt fühlen, daß des Künstlers Phantasie sich ausgelebt hat.

Und so ist überhaupt seit jenen Tagen im Publikum wie unter den Künstlern das Interesse für die aufregenden Gräuel vergangener Kämpfe immer mehr geschwunden. Wir werden sehen, wie es dem neueren geschichtlichen Sittenbild fast lediglich um die malerische Erscheinung früherer Zeiten, die treue Schilderung ihres äußeren Gepräges zu thun ist. Der begabteste Nachfolger Robert-Fleury's selber, sein Schüler Charles Comte, sucht nicht mehr in den Blättern der Geschichte nach Scenen der Verzweiflung und den vernichtenden Konflikten der Leidenschaften, sondern behandelt mit rein malerischem Sinn ruhige Momente, in denen die historischen Personen in der Sitte und Gewohnheit des Daseins und damit in dem Schein des äußeren Lebens einfach verharren.

Indessen gingen schon von den Malern, welche noch zur romantischen Schule zählen, einige in der Darstellung reicher historischer Scenen vor Allem auf eine farbenprächtige Wirkung aus; das geschichtliche Motiv war ihnen nicht viel mehr als ein Vorwand, um nach dem äußerlich angenommenen Vorbild der Venetianer ein koloristisches Schaustück zu liefern. Auf solche Weise hatte sich 1827 Eugène Dévéria (Schüler von Girodet, 1805—1865) durch seine „Geburt Heinrichs IV." fast zu einer Führerrolle der neuen Kunstweise aufgeschwungen. Eine kolossale Tafel (im Luxembourg) mit einer Anzahl Figuren in den prunkenden Gewändern der Renaissance: von einer Estrade herab, vor dem Bett Johanna's von Albret stehend, zeigt ihr Vater den Vasallen das eben geborene Knäblein. Das Muster Paul Veronese's ist nicht zu verkennen; allein davon abgesehen, daß die Gestalten nichts von dem erhöhten Leben haben, das uns aus den Gesellschaften des Venetianers so froh und festlich entgegenleuchtet, so ist auch die koloristische Erscheinung kaum mehr als der grelle Abglanz einer bunten Welt von Stoffen. Die Bewunderung, welche damals das Bild erregte, wäre unbegreiflich, wenn sie sich nicht aus dem Gegensatz zu dem ausgelebten Formelwesen der klassischen Schule erklärte, deren langer Herrschaft man damals so überdrüssig war. Der Künstler aber hatte mit diesem ersten Wurf gleich seine besten Kräfte ausgegeben; selbst die wenigstens äußerlich malerische Gruppirung und die Farbenwirkung jenes Gemäldes erreichte er später nicht wieder. Die historischen Bilder, welche ihm seit 1830 Ludwig Philipp und das Ministerium bestellten (darunter der Tod der Johanna von Orléans) sind mittelmäßige und charakterlose Arbeiten; die koloristische Absicht ist nicht erreicht, während Form und Bewegung noch in der konventionellen Weise der vorangegangenen Epoche

befangen sind. Nicht anders ist es mit seinem großen Deckengemälde im Louvre (1833, Puget enthüllt vor Ludwig XIV. und dem Hofe seine Gruppe des Milon von Crotona), sowie mit seinen religiösen Werken (z. B. in Notre-dame de Lorette), in denen es der Künstler zu nichts als zu einer äußerlichen Eleganz gebracht hat. Umsonst bemühte er sich, seinem ersten Bilde es wieder gleichzuthun und so seinen Ruf zu behaupten; auch mit einer ähnlichen, nur diesmal in's Düstere gestimmten Scene (Jane Seymour auf dem Sterbebette nach der Geburt ihres Sohnes, Eduards VI.), die er 1847 ausstellte, wollte es ihm nicht mehr gelingen. Die Zeiten waren andere, der Maler aber nicht tüchtiger geworden. Einen letzten Versuch machte er noch neuerdings (Salon von 1861) mit einer nicht minder großen Tafel, als sein Heinrich gewesen war. Sie stellt den Empfang des Kolumbus durch Ferdinand und Isabella dar: ein ganzer Hofstaat in prächtigen Kostümen, die civilisirte und wilde Begleitung des Seefahrers, ja, was die alte und neuentdeckte Welt Schönes und Merkwürdiges haben, ist auf dem Bilde zusammengedrängt; die Figuren, an sich schon typisch steif und ausdruckslos, sind unter dem lärmenden Beiwerk erstickt, die Bedeutung des Vorgangs unter der bunten Mannigfaltigkeit der äußeren Dinge verschüttet, in der grellen Gluth und Buntheit der Farbe völlig untergegangen.

Das venetianische Vorbild ist gleichfalls bei Alexandre Hesse (geb. 1805, Schüler von Gros) ersichtlich, der übrigens mit einem feineren Farbensinn als Dévéria begabt, zudem durch einen längeren Aufenthalt in Venedig selber die warme Lokalfarbe der Lagunenstadt sich anzueignen suchte. Im Salon von 1833 hatte sein feierliches Leichenbegängniß Tizians einen ungewöhnlichen Erfolg: der Vorgang ist in der einfachen Anordnung — von einem reichen Zug begleitet wird der Todte auf unverhüllter Bahre über den einsamen Markusplatz getragen — nicht ohne Stimmung wiedergegeben, die malerische Ausführung kräftig und harmonisch; für den unbefangenen Beschauer freilich fehlt der Gruppirung wie dem Ausdruck der Köpfe der Zug des Lebens und er fühlt wol, daß der Künstler seine Anschauung aus zweiter Hand hat. Auch Hesse kam über diesen ersten guten Wurf nicht hinaus; er bemühte sich später in der Form wie in der Behandlung sorgfältiger zu werden, als es der Brauch der Romantiker war, gerieth aber dabei in das Steife und in eine geleckte porzellanhafte Manier (eine Scene aus dem Leben Lionardo da Vinci's, 1836; Tod des Präsidenten Brisson; 1840). Etwas glücklicher war er wieder mit seinem

„Triumph Pisani's" (Pisani aus dem Gefängnisse befreit wird vom jubelnden Volke im Triumph durch die Stadt getragen, 1847, im Luxembourg), mit dem er sich der Weise jenes ersten Bildes wieder näherte; aber es blieb doch bei einer harten und trockenen Nachahmung der Venetianer. Dasselbe gilt von den beiden Foscari (1853). Das Beste aus der letzten Zeit des Meisters sind seine religiösen Malereien in der Kirche Saint-Sulpice, im Kolorit anspruchsloser gehalten, welche Momente aus dem Leben des heiligen Franciscus von Salles behandeln (aus dem Jahre 1860). Offenbar hat sich hier seine Phantasie an großen Mustern gebildet und mit dem Gegenstande ernstlich erfüllt; es kam ihm zu gute, daß eine solche Heiligengeschichte, deren Held seine irdische Laufbahn innerhalb der Wirklichkeit verfolgt, in die moderne Vorstellung wol noch eingeht, während es dieser schwer wird, sich in eine ausgelebte religiöse Stimmung zurückzuversetzen. Die ruhige einfache Komposition des Bildes der Predigt, die natürlichen Gestalten der Zuhörer in den verschiedensten, dem wechselnden lebendigen Momente entnommenen Stellungen, der ganze Vorgang in dem Rahmen einer stimmungsvollen Landschaft unterscheiden das Bild zu seinem Vortheil von manchen rohen Bravourarbeiten, welche die letzten Jahre in öffentlichen Gebäuden haben entstehen sehen. Der Ausdruck der Frömmigkeit freilich ist auch Hesse mißlungen, und wo das Jenseits sein Spiel beginnt, wie in dem Bilde der Erhebung des Heiligen in den Himmel, da verleiden dem Beschauer die manierirte Empfindung und die hohle Gespreiztheit das Werk der nicht ungeschickten Hand. —

Die Mehrzahl dieser Maler kennzeichnet ein Schwanken zwischen verschiedenen Manieren. Sie standen unter dem Einfluß der romantischen Kunstweise; aber diese, aus dem Verhältniß hervorgegangen, welches die moderne Individualität in ihrer so oder so gearteten Eigenheit zur Natur und Geschichte einnimmt, und daher an das besondere Talent ihrer hervorragenden Vertreter gebunden, hatte keine bestimmten Gesetze der Anschauung, der Formen- und Farbengebung ausgebildet, die sich hätten überliefern lassen. So waren es nur gewisse diesen Künstlern gemeinsame Züge der Phantasie, in denen sich die allgemeine in der ganzen Zeit schwebende Stimmung ausprägte, und die äußerliche Behandlungsweise, welche sich die geringeren oder von Haus aus unentschiedenen Naturen aneignen konnten. Die Zerfahrenheit und Zersplitterung, welche daher wie

oben bemerkt in die von den Romantikern beeinflußte Kunst kam, zeigte sich noch insbesondere in einer Anzahl von Malern, welche zur neuen Kunstweise eine unsichere und halbe Stellung einnahmen: sei es, daß sie von ihr ausgingen, ohne bei ihr zu bleiben, sei es, daß sie zu ihr überliefen oder zwischen ihr und einer strengeren Formenweise unentschieden hin- und herschwankten.

Zu der ersteren Gattung zählt namentlich Charles-Emile Champmartin. Er hatte sich mit seinem bethlehemitischen Kindermord (1824) und seiner Vertilgung der Janitscharen (1827) in die Reihe der Delacroix und Sigalon gestellt: auch in diesen Bildern war es auf die Schilderung einer leidenschaftlich aufgeregten Natur in warmen saftigen Farben, auf packende Realität der Bewegung und auf den Reiz eines energischen Vortrags abgesehen. Doch hielt dieser erste kühne Anlauf, auf den die Romantiker selber große Hoffnungen setzten, nicht nach. Der Maler gerieth in's Portrait und bequemte sich allmälig, indem er auf diesem Felde neue und größere Triumphe feierte, dem Geschmack des Publikums, das immer dem Eleganten, Geglätteten, Hell- und Rosenfarbenen, dem zierlichen Abbild einer in's Gefällige abgeschliffenen und abgedämpften Wirklichkeit den lautesten Beifall zollt. Champmartin wurde der Maler der vornehmen Leute; er verstand es, die Persönlichkeit durch einen angenehmen Ausdruck, blühendes Kolorit, durch prächtiges Beiwerk und eine anziehende das Portrait zum Bild erhebende Anordnung von ihrer gewinnenden Seite zu fassen. Anfänglich — in den ersten dreißiger Jahren — zeigte er noch ein ernstes künstlerisches Streben, wobei ihm als Vorbild etwa van Dyck vorgeschwebt haben mag; bald aber kam er zu einem ganz äußerlichen Reiz und der gewöhnlichen Modemanier herab, mit der später ein Dubufe und Winterhalter keine geringen Erfolge hatten. Die leichte und äußerliche Weise, zu der er sich durch seine gewandte Hand und den Beifall der salonfähigen Menge verleiten ließ, trug er dann auch auf die wenigen namentlich religiösen Bilder über, die er noch malte. Uebrigens ging es mit seiner Berühmtheit rasch zu Ende. Schon seit Mitte der vierziger Jahre ist kaum mehr die Rede von ihm, nun scheinen ihn selbst seine noch lebenden Zeitgenossen vergessen zu haben, und so ist er dafür, wie rasch in unserer Zeit Namen auftauchen und verschwinden, ein bezeichnendes Beispiel. — Von jener Klasse der Ueberläufer, die von einer strengeren dem Idealen zugewandten Richtung herkamen, ist namentlich Chassériau zu nennen, den wir übrigens besser dieser zutheilen, da er doch nie ganz von ihr ließ

und die Stärke seiner Leistungen auf ihrer Seite liegt. — Zu den Schwankenden endlich gehört zunächst Clément Boulanger (1842 jung gestorben), der in der Wahl der Stoffe wie in der koloristischen Behandlungsweise Romantiker war, aber unter Ingres sich eine reinere Formengebung zu erwerben suchte. Er stellte mit Vorliebe kirchliche Processionen aus dem Mittelalter dar; ein ander Mal den Genius der Künste, welcher als junge schöne Frau einen vornehmen Kavalier abweist, während sich die Armuth als ein häßliches Thier um ihre Füße schlingt: eine Allegorie, die durch die Mischung des Räthselhaften und Abenteuerlichen mit dem Schein eines wirklichen Vorgangs eine echt romantische Erfindung war. — Auch Léon Riesener, Schüler von Gros, läßt sich hierherrechnen. Er malte gern unter dem Namen griechischer Göttinnen einzelne nackte Frauengestalten, die aber nichts von dem Typus klassischer Schönheit hatten, sondern aus der Natur gegriffen, mit dem Ausdruck sinnlich erregten Lebens, in dem warmen Schimmer des Lichtes auf einem blühenden pulsirenden Fleisch und in dem feinen Spiel der verschiedenen Farbentöne ganz auf malerischen Reiz angelegt waren; auch wenn der Künstler sich eine Madonna zum Vorwurf nahm, ging er auf eine heitere leuchtende Weltlichkeit der Erscheinung aus. In seinen allegorischen Malereien im Stadthaus und in der Bibliothek des Luxembourg zeigt sich ebenfalls ein entschiedener Farbensinn und ein gewisses Geschick koloristischer Behandlung, das übrigens, da es dem Maler an erfindender Phantasie fehlte, weniger vom Publikum, als von den Künstlern anerkannt worden ist.

Wol das bezeichnendste Beispiel für die Gattung der unsicheren zwischen verschiedenen Manieren schwankenden Talente ist Jean Gigoux. Ohne sich unter einem bestimmten Meister gebildet zu haben, nahm er sich zunächst, so scheint es, Géricault und Sigalon zum Muster; nicht ohne Talent, die Natur in der Kraft ihres augenblicklichen Lebens zu erfassen, strebte er nach einer kühn impastirenden, die Formen und Farben gleichsam hinwerfenden Darstellung bewegter und ergreifender Vorwürfe, blieb indessen mit seiner oberflächlichen und flüchtigen Bravour weit hinter jenen Vorbildern zurück. Nachdem er im Salon von 1833 den „Tod Leonardo da Vinci's in den Armen Franz I." (im Museum von Besançon), ein großes Bild von zerstreuter unruhiger Wirkung, ausgestellt hatte, trieb ihn das Bewußtsein, daß ihm eine weitere Ausbildung Noth thue, nach Italien. Die Frucht aber dieses Aufenthaltes, ein großes figurenreiches Gemälde „Kleopatra an ihren Sklavinnen Gifte versuchend" (Salon von

1838), war ein seltsames Gemisch von derbem Realismus und äußerlichen Stylbestrebungen: eine Greuelscene, in die klassische Welt übertragen, die zugleich den Anspruch machte, in der Masse der Nebenfiguren die verhängnißvolle Verbindung des Römerthums mit dem Orient und die nahe Auflösung dieser zwischen zwei Zeitaltern schwebenden Welt zu veranschaulichen, während im Vordergrunde die noch blühenden Körper der zu den Füßen des Antonius und der Kleopatra im Todeskampf zuckenden Sklavinnen auf das Auge wie die Phantasie einen schauerlichen Reiz ausüben sollen. Er versuchte dann, Jahrelang den Spuren verschiedener Meister, bald Géricaults oder Prud'hons, bald der italienischen Manieristen folgend, in seiner Kunst es weiter zu bringen; immer auf besondere frappante Wirkungen aus, bemühte er sich, eine festere Formengebung mit einem saftigen Kolorit und naturwahrer Bewegung zu verbinden, ohne deßhalb seinen flüchtigen bravourmäßigen Vortrag aufzugeben. In dieser Weise sind seine sterbende Kleopatra (1850, im Luxembourg), sowie seine Galatea (1852) in dem Augenblick, da eben das steinerne Werk des Pygmalion zum Leben erwacht. Der Gegenstand — der schon von Girodet behandelt worden — reizte den Koloristen, an ihm die Kraft seiner belebenden Farbe zu zeigen. Aus dem wollüstigen Fleische soll das Blut, das eben in den Adern zu fließen beginnt, glühend hervorleuchten, gehoben noch durch den Kontrast der Marmorfarbe, in der die Beine bis zum Knie noch gefangen sind; was dem Charivari zu der nicht unpassenden Caricatur Anlaß gab, diese Galatea als eine nackte Frauensperson darzustellen, die nur noch nicht ihre Strümpfe ausgezogen hat. Die beste Leistung des Malers sind wol seine religiösen Malereien in der Kirche Saint-Gervais (1861: Flucht nach Egypten, Grablegung und Auferstehung Jesu). Von der Strenge des monumentalen Zwecks gebunden, ist hier sein Naturalismus über eine gewisse Grenze nicht hinausgegangen: die Typen, Stellungen und Köpfe ganz weltlich, der Natur entnommen, von durchaus individueller Bildung — dies nicht blos die Apostel in der Grablegung, sondern auch die geleitenden Engel auf der „Flucht" —, aber nicht unedel in der Form wie in der Bewegung; das Kolorit, da der Maler mit der Oeltechnik die Klarheit des Freskotons anstrebte, ruhig und maßvoll, dabei in der Stimmung des Vorgangs gehalten; das Ganze freilich ohne tieferen Ausdruck und von modernem oberflächlichem Reiz der Erscheinung. —

Uebrigens ist mit diesen Meistern die Einwirkung der romantischen Schule keineswegs abgeschlossen. Sie schickt vielmehr, von manchen ihrer

allgemeinen Züge abgesehen, welche wir in anderen Richtungen wiederfinden werden, einzelne Nachzügler ihrer besonderen Anschauungs- und Behandlungsweise bis in die neueste Zeit. So ist z. B. Alfred Bellet du Poisat seit 1859 (Eintritt der Hussiten in das Basler Concil) nicht ohne Geschick aber mit einer noch ungebildeten Kraft in die Fußstapfen Delacroix's eingetreten. Zudem lassen es auch die jüngsten Jahre an manchen Schreckensscenen nicht fehlen, die in der Gewalt und Leidenschaft der Bewegungen der drangvollen Wirklichkeit entnommen und in heftiger Weise vorgetragen den Beschauer in den erschütternden Moment der grauenvollen That versetzen wollen. Als Beispiel dieser Gattung ist ein großes Bild von Emile Lafon, das auf der Ausstellung von 1861 einiges Aufsehen erregte, eine Episode aus der jüngsten syrischen Christenverfolgung darstellend, der Erwähnung werth: mit wilder Wucht dringen Drusen und Türken, voran ein Reiter, in die Kirche ein und metzeln am Altar Männer Frauen und Kinder nieder. Im heftigen Schwung der Bewegung, in der Energie der Formen- und Farbengebung ist die Geschicklichkeit des Künstlers anzuerkennen, auch macht der Gegensatz zwischen den jugendlichen fast nackten Weibern und den dreinhauenden Orientalen eine gewisse Wirkung; aber die Anordnung ist verworren und zersplittert, in einzelne Stücke aufgelöst, ebenso das Kolorit zerstreut und ohne harmonischen Fluß, dabei die Ausführung flüchtig und skizzenhaft. Macht so das Bild nichts weniger als den Eindruck eines wahren Kunstwerkes: so kann es uns außerdem zeigen, wie wenig dankbar für den Künstler die etwa noch malerischen Stoffe der Zeitgeschichte sind. Die gesittete Welt wird fast nur noch malerisch in dem häßlichen Kampf mit der Barberei eines zwar in seiner äußeren Erscheinung noch ästhetischen, aber ausgelebten und in Zersetzung begriffenen Volkes, das sich als rohe und herabgekommene Natur der Gesittung entgegenwirft. Derlei Momente aus der gegenwärtigen Geschichte bildlich dargestellt, wirken nicht anders, wie die „grausamen Begebenheiten", die auf Jahrmärkten als Illustrationen zu herzzerreißenden Volksliedern zu sehen sind.

Ist die Schilderung von Greuelscenen der modernen französischen Kunst und namentlich ihrer romantischen Epoche eigen: so hat doch darin auch die deutsche Malerei noch neuerdings sich versucht. Wenn sie auch die Franzosen dabei nicht geradezu nachahmt, so geht sie doch gleichfalls auf überzeugende Naturwahrheit der Darstellung aus und auf den farbensatten Schein der Wirklichkeit. Indessen gelingt es ihr kaum, die leidenschaftliche

Bewegtheit solcher Momente ergreifend, überwältigend wiederzugeben. Hat man es aber einmal darauf abgesehen, die Seele durch schauerliche Motive zu erschüttern, die Theilnahme nicht zu erregen, sondern zu erzwingen, so lerne man auch das Furchtbare in der wilden Heftigkeit der aufgerüttelten Naturkraft darstellen. Im Ganzen läßt sich die realistische Manier, die ihren Gegenstand in das verwirrende Gewühl der Wirklichkeit ganz versenkt, die ihn zur Erdenschwere herabzieht, als Kunstprincip nicht halten; auch der Maler, der sich den Sturm und Drang, die Noth und Qual, den zerstörenden Kampf des Menschen mit einer harten widerstrebenden Realität zum Vorwurf nimmt, muß dies in die Idealität des künstlerischen Scheins erheben. Nicht dadurch, daß er die Natur vergißt und an ihre Stelle eine hergebrachte, ihr halbwegs ähnliche willkürlich zugeschnittene Form und Bewegung setzt; sondern durch eine Behandlung, welche die ganze Kraft und Fülle der Erscheinung wiedergibt und nur die störenden trübenden, dabei für die Sache gleichgiltigen Zufälle des wirklichen Momentes zu Gunsten der künstlerischen Wirkung ausscheidet. Ein Musterbild für diesen Realismus ist z. B. der bethlehemitische Kindermord von Rubens (in der Münchener Pinakothek), der zudem durch seinen prächtigen Farbeneinklang das Auge über die Schrecken des Vorgangs hinwegführt. Die romantische französische Malerei — soweit sie vor Allem durch die Wahrheit der Erscheinung wirken will — hält zwar in vielen Fällen das künstlerische Maß nicht ein, sie findet auch in den rein zufälligen Eigenheiten, die im Gedränge des Ereignisses mitunterlaufen, einen charakteristischen Ausdruck des Lebens, sie vermeidet nicht die capriciösen Linien der heftigen Bewegung, den übertriebenen Aufwand der wild ausbrechenden Kraft, nicht das breite Sichvordrängen der Nebendinge. Aber sie vernachlässigt darüber die Züge nicht, in denen die handelnde oder leidende Natur zur vollen Erscheinung kommt, nicht die energische Bewegtheit und Bestimmtheit, mit der dieselbe sich äußert. Stellt sie dann Scenen dar, in denen die aufgeregten Kräfte der menschlichen Natur sich zur Wildheit steigern, in denen die Leidenschaft und der Kampf der entgegengesetzten Triebe bis zur blutigen Vernichtung führen, so mag auch wol der eine oder andere jener zufälligen Züge mit der Unruhe der Wirklichkeit in das Bild mitübergehen, wenn nur auch aus demselben, wie das z. B. bei Delacroix fast immer der Fall ist, das heftig erregte Leben mächtig und entschieden spricht. Der deutsche Realismus, wie er nun besonders von Piloty und seiner Schule gepflegt wird, macht es eher umgekehrt: er

sucht den naturwahren Schein des Lebens und den launischen Ausdruck des Momentes, während seine Kunst zur Darstellung der von Kraft und Leidenschaft getriebenen, scharf und voll heraustretenden Persönlichkeit nicht ausreicht.

Hat indessen der französischen Kunst die romantische Schule zu einer ächt malerischen Anschauung verholfen, die im Gegensatz zur konventionellen Erstarrung des klassischen Ideals die Welt der Dinge und die tiefere Bewegung der Wirklichkeit in ihrem natürlichen Leben erfaßt und in ihrem Farbenschein die innerlich gährende Stimmung leuchtend an den Tag bringt: so hat sie dagegen auch der Willkür und Zuchtlosigkeit der subjektiven Phantasie und des sich selber überlassenen Talentes Thür und Thor geöffnet. Auf diesem abschüssigen Wege fortgerissen war die französische Kunst in Gefahr, die stillere und reinere Schönheit der ein erhöhtes Leben harmonisch in sich schließenden Form gänzlich aus den Augen zu verlieren und damit ebenso rasch zu sinken, wie sie sich erhoben hatte. Daß sich in der französischen Malerei neben der romantischen Schule eine Richtung entwickelte, welche dieses Ziel mit tüchtigen Kräften und mit dem ernstesten Bewußtsein von der hohen Bedeutung der Kunst anstrebte, daß damit zugleich, aus der Vermittlung der beiden Gegensätze hervorgetrieben, eine dritte Blüte ansetzen konnte: das war ein Zeichen von noch ungebrochener innerer Lebenskraft und eine Gewähr für die Zukunft.

Viertes Buch.

Die Erneuerung der idealen Kunstweise.

Die religiöse Malerei

und

die Kunst der schönen Form.

Erstes Kapitel.

Ingres und der Rückschlag gegen die romantische Schule.

1.

Die ideale Kunstweise in ihrer Stellung zum Zeitalter. Die klassische Umkehr in der Dichtung.

Mit fast unbeschränkter Macht, so zeigte uns das vorige Buch, beherrschte die romantische Anschauung die Kunst der Restauration. Indem sie in ihrer stürmischen Weise von der modernen Malerei Besitz nahm, hatte sie bald die klassische Schule aus dem Felde geschlagen und damit zugleich ebenso der künstlerischen Ueberlieferung wie der gesammten idealen Formenwelt den Krieg erklärt. Keinen Raum mehr schien für diese die neue Kunst zu haben, vielmehr ihr Rahmen ganz ausgefüllt zu sein einerseits von der Natur in der leuchtenden Gegenwart ihrer momentanen Erscheinung, andererseits von den schwebenden Bildern der freigegebenen individuellen Phantasie, die selbst wieder in das greifbare Gewand der Realität sich hüllten. Die ganze Welt der Dinge in ihrem wandelbaren Scheinen und Glühen, in der flüchtigen Bewegtheit ihres ewig wechselnden Daseins, die Welt, wie sie das moderne Bewußtsein, der aufgewühlten Meeresfläche gleich, in tausend Brechungen wiederspiegelt, war zum Gegenstand der Darstellung geworden. Und so hatte diese den festen Damm der Linie, der den Inhalt ruhig und sicher in sich fassenden Form durchbrochen, wie sie die Gebilde eines über die Noth und den Kampf des Zufalls erhöhten Lebens als wesenlose Schatten verworfen hatte. Mit dem Formlosen brach das Häßliche in die Kunst ein. Alle Umrisse, alle Formen schwebten und schwankten in dem verschleiernden, auflösenden Schimmer des Lichtes. Im farbigen Ineinanderspiel aller Erscheinungen verzitterte und zerfloß die Gestalt, nunmehr ohne selbständige Bedeutung,

20*

herabgezerrt aus der Stille harmonischer Vollendung in die Hast und die Konflikte der Wirklichkeit, überfluthet gleichsam von den leidenschaftlichen Stimmungen des Gemüths und aus ihren Fugen gerissen von dem Wurf malerischer Bewegung, den die neue Anschauung ihr gab.

Allein die französische Kunst — und darin zeigt sich der umfassende, die Gegensätze in sich schließende Gesichtskreis des modernen Geistes — begnügte sich nicht mit dieser Ausbildung des malerischen Princips. Neben dieser trieb sie eine andere Richtung hervor, welche die Form im eigentlichen Sinne zu ihrem Rechte brachte, die stylvolle Bildung des menschlichen Körpers, in der sein Leben wie verklärt ist und eine über die Noth und den Zwiespalt erhobene Seele sich in das Gefäß ihres Leibes voll und friedlich bis zum Rande ergossen hat. Das formale Element, das in Géricault noch stark ausgeprägt gewesen, in seinen Nachfolgern aber rasch in den Hintergrund trat, die Linie und die Zeichnung wurden in selbständiger Weise aufgenommen und zur Grundlage einer eigenthümlichen Kunstweise gemacht von Ingres und seiner Schule und einigen ihnen verwandten Talenten.

Ihr Ziel — und darin unterscheiden sie sich sowol von den eigentlichen Romantikern als auch von Géricault — ist die Darstellung der in sich vollendeten, einen idealen Inhalt in sich tragenden Gestalt. Daraus folgen die Gegensätze, in welche sie zur romantischen Schule überhaupt treten. Sie nehmen die Ueberlieferung wieder auf und knüpfen an vergangene Kunstepochen an; sie erneuern, freilich in anderer Weise, die ausgelebte Anschauung der vorangegangenen klassischen Zeit; sie führen die antike, wie die christliche Mythe in die Kunst zurück, nicht umgegossen in die Züge modernen Wesens, wie das von den Romantikern geschehen, sondern mit ihrem eigenen Charakter; sie endlich bilden eine geschlossene, von gemeinsamem Streben, von gleicher Auffassung bewegte Gruppe, die um einen hervorragenden schulebildenden Meister zusammensteht. Auch in ihrer Wirksamkeit und in ihren Beziehungen zu den anderen Lebensformen der Zeit ist diese Kunst verschieden von der romantischen Schule. Sie kann sich nicht rühmen, der Stimmung und den treibenden Kräften des Jahrhunderts ihren vollen entscheidenden Ausdruck gegeben zu haben, da vielmehr die Weise, welcher Géricault Bahn gebrochen, den ästhetischen Bedürfnissen der Zeit entgegenkam und der Kunst wenigstens der zwanziger und dreißiger Jahre ihr bezeichnendes Gepräge gab. Langsam und in der Stille entwickelt trat sie erst nach der Julirevolution als eine ausge-

sprochene Richtung den anderen zur Seite und versinnlichte auch dann nicht in erster Linie die Ideen und Empfindungen, welche das Zeitalter bewegten. Allein, erhielt sie so von der Nahrung aus dem allgemeinen Lebensboden — deren sie übrigens nicht ganz entbehrte — nur wenig: so stand sie dagegen in um so tieferem Zusammenhange mit den großen Gesetzen, die von jeher mit dem Wesen aller bildenden Kunst unzertrennlich verbunden sind. Diese hat es vor Allem mit der sichtbaren fest umrissenen Form zu thun, in der das den Menschen treibende und erfüllende Leben sich verkörpert und verwirklicht; ihre Grundlage, daher auch die der Malerei, ist die Zeichnung, welche diese Form ihres schweren stofflichen Inhaltes entkleidet, dafür aber die in ihr schaffende Kraft zum ungeschmälerten von den Launen des Zufalls befreiten Ausdruck bringt. Darin liegt zugleich, daß die Kunst, indem sie insbesondere an die Form sich hält, ein über die Wechselfälle der Wirklichkeit erhöhtes Dasein zu ihrem vornehmsten Gegenstande macht, namentlich die Welt idealer Gestalten, in welcher sich die Phantasie der Völker die bestimmenden Mächte des menschlichen Lebens in einem geläuterten und vollkommenen Bilde vorstellt. Dieses Reiches der Formenschönheit kann die Kunst niemals ganz entbehren, wenn sie in voller Entwickelung alle ihre Kräfte bewähren soll.

Indessen, auch einem besonderen Zug des französischen Wesens entsprach die Richtung, welche Ingres und seine Schule einschlugen. Den ausgeprägten Formensinn, der dem Franzosen eigen ist, befriedigt eine Gestaltungsweise, die einen bestimmten Inhalt in sichere Linien, in eine sauber gezeichnete und abgegrenzte Erscheinung faßt. Und nur um so mehr fühlt er sich angezogen, wenn der Inhalt ein erhöhter, die Form eine geläuterte ist. Daher z. B. die Vorliebe, welche der Franzose noch heutigen Tages für Racine und Corneille, die Freude, die er an der Aufführung ihrer Tragödien hat; daher die Bewunderung, mit welcher noch die gegenwärtige Kunstkritik die Poussin und Lesueur den großen italienischen Meistern fast zur Seite stellt. Auch in der modernen Malerei trat diese Neigung, eine Zeitlang durch die Uebermacht der romantischen Weise zurückgedrängt, allmälig wieder hervor; das Bedürfniß erwachte wieder nach dem Ausdruck stillerer Empfindungen und eines reineren gesammelten Lebens in deutlich ausgeprägten formvollendeten Gestalten.

Doch so entschieden auch die ideale Kunstweise der Ingres'schen Schule der romantischen entgegenstand, in allen Punkten widerstreben konnte sie ihr doch nicht, wenn sie lebensfähig sein sollte. Zweierlei hat die letztere

der modernen Malerei als unverlierbares Eigenthum gewonnen: einmal die Befreiung von der Fessel einer mißverstandenen Antike und dem Zwang akademischer Regeln, zum zweiten die Rückkehr zur Natur und ein in sie tiefer eindringendes Verständniß. Indem ihrerseits die ideale Richtung ebenfalls Beides, allerdings in selbständiger Weise, vollzog, reichte sie der romantischen die Hand. Ebendadurch ging sie mit neuem belebenden Geiste weit über die klassische Schule hinaus und trat als ein wesentliches Glied in die Entwickelungskette der modernen Kunst ein.

Daß sie dennoch nicht so unmittelbar und innig, wie die romantische Weise, die eigenthümliche Stimmung des Zeitalters zur Erscheinung bringt, das liegt in der Natur der Verhältnisse. In der Wirklichkeit will sich der moderne Geist seine wahre Stätte bereiten. Aber noch ist er erst mitten im heißen Geschäfte, diese irdische gegenwärtige Welt zu seiner ächten Heimath umzubilden, sich im Handel und Gewerbe, in Staat, Kultur und Gesellschaft den vollen harmonischen Ausdruck seines nun selbstbewußten Wesens zu geben. Noch ist nirgends in festen Bildungen diese Einheit vollzogen, noch gährt und schwankt in fließenden, streitenden Zügen diese werdende Welt, in mumienhafter Erstarrung keilt sich das Alte in die weichen unfertigen Formen des Neuen ein, und so findet der künstlerische Sinn überall nur verworrene, chaotische Gebilde, die Embryonen einer neuen entstehenden Welt. Die ideale Kunst aber will vollendete Gestalten, deren Dasein im bruchlosen Einklang von Form und Inhalt zugleich ihre helle Erscheinung im Lichte des Tages ist. So lassen sich von ihrer Hand — schon das erste Buch hat auf diesen Punkt hingewiesen — die großen Interessen der Zeit nicht fassen, und da doch die Darstellung eines vollkommenen Lebens das ewige Bedürfniß des künstlerischen Geistes ist, muß sie in die Phantasie vergangener Jahrhunderte sich flüchten, um deren ideale Schöpfungen wiederaufzunehmen und neuzubeleben. Vornehmlich ist es also das Reich der Mythe, das sie der Anschauung zurückgibt, womit sie die Sehnsucht des modernen Geistes nach dem Anblick eines in sich selber vollendeten Daseins zu befriedigen sucht. Allein thut sie damit jenem insofern genug, als er mit seinem umfassenden Auge auch die Phantasiegebilde anderer Zeiten und anderer Völker begreift: so sind doch dieselben für unsere Empfindung zu wesenlosen Schatten geworden, denen nur der Proceß des Gedankens ein karges fragmentarisches Leben auf Augenblicke zu leihen vermag. Diese vollkommenen Gestalten, wir glauben sie nicht nur nicht mehr, wir sind sogar hinter sie gekommen und haben mit kühler

Beobachtung entdeckt, daß die Seele, die aus ihnen leuchtet, ein in Wahrheit längst verloschenes, nun künstlich wieder angezündetes Licht ist. Stolz sind wir darauf, daß uns derlei Blendwerke nicht mehr den Sinn bethören; und für ihre Wiedergeburt aus zweiter Hand sollten wir uns wieder erwärmen können?

Nein, sicher kann die Darstellung dieser Welt, so vollendet sie auch sei, die Seele, das Leben unseres Jahrhunderts nicht in sich fassen. Sie geht abseits von der weiten Heerstraße, auf der die eigentlichen Kräfte der Zeit kämpfend und ringend ihrem großen Ziele zurücken, auf einsamem Pfad in ein traumhaftes Geisterreich, wo in dem Lichte eines blassen kühlen Tages die heidnischen wie die christlichen Götter, nicht erfüllt und getrieben von dem Blute sinnlichen Lebens, mit unhörbaren Schritten daherschweben: nicht mehr die Ideale der menschlichen Seele mit verklärtem Leibe, sondern nur noch bloße Formen des Schönen. Allein sollen wir sie schelten, daß sie diese noch aufsucht, uns wenigstens im Bilde das reine Glück, den Adel und die heitere Vollendung eines von den schwülen Wirren des Tages unverkümmerten Daseins zu zeigen? Es ist eines der unverlierbaren Vorrechte gerade der bildenden Kunst, uns immer auf's Neue die Gewißheit zu geben von der Schönheit des Leibes, der in einfachem still befriedigten Sein eine auch im Schmerz noch ungebrochene Seele festgeschlossen in sich trägt. Zudem hat sie die Aufgabe, diese Schönheit als das Ideal unseres äußeren Lebens uns greifbar nahe zu bringen, indem sie aus der neuen Anschauung heraus sie verjüngt und ihr den Charakter ursprünglicher Natur auf's Neue zurückgibt. So haben jene Gestalten, mögen sie auch für die Phantasie des Jahrhunderts eingewanderte Gäste sein, doch im Reiche des dem Moment entrückten und allen Zeiten gemeinsamen Geistes ihr angeborenes Bürgerrecht. Zugleich übt nothwendig eine solche Richtung durch den Ernst und die Strenge, womit sie die natürliche Gestalt in das Reich des Ideals zu erheben und dabei mit den charaktervollen Zügen des Lebens die Formenschönheit in Einklang zu bringen hat, auf die gesammte Kunst ihrer Tage einen bildenden und läuternden Einfluß. Durch ihr Muster führt sie die in's Regel- und Gestaltlose ausschweifende Phantasie in die sicheren Grenzen deutlicher und durchbildender Gestaltung zurück, nimmt sie das sich selber und seinen zügellosen Antrieben überlassene Talent in eine schulende Zucht.

Doch auch mit dem allgemeinen Leben der Zeit stand diese Kunstweise nicht ganz außer Zusammenhang. Das nähere Verhältniß zwar, in welches

das Julikönigthum zur bildenden Kunst trat, begünstigte unmittelbar nicht sie, sondern eine andere Richtung, von der später die Rede sein wird. Aber doch kam die veränderte Lage der Dinge auch ihr zu Statten. Mit der Julirevolution war dem romantischen Ungestüm, der Sturm- und Drangperiode in der Dichtung und Malerei gleichsam die Spitze abgebrochen, wenn sich auch die Bewegung, einmal im Zuge, noch über diesen Zeitpunkt fortsetzte. Der innerlich tobende Strom hatte sich zum Theil wenigstens nach Außen ergossen; der freien Entwickelung der individuellen Kräfte war nun im öffentlichen Leben offene Bahn gegeben, und so brauchten sie nicht mehr für ihre Aufregungen und für die Triebe des unruhigen Gemüths in der Literatur und Kunst einen Tummelplatz zu suchen. Nach den Stürmen von 1789, nach dem Umschlag von Macht und Elend unter dem Kaiserreich, nach der allgemeinen Erschlaffung und der Windstille unter der Restauration schien endlich das französische Volk in den Hafen einer gesicherten und seiner Natur entsprechenden Staatsform eingelaufen zu sein. Friede nach Außen, ruhige und maßvolle Fortbildung der inneren Zustände zu Freiheit und Wolstand: das war die Parole, welche der neue Staat ausgab. So waren die Ideen des Umsturzes, welche seit 89 in den Köpfen wühlten, nun endlich abgekühlt, denn das Ziel, dem sie zudrängten, schien erreicht: ein Königthum, nicht mehr als die blinde und überkommene Herrschaft der Legitimität, sondern als die freigewählte und stellvertretende Spitze des Bürgerthums, das daher die Meinungen freigab, die politischen Bedürfnisse zu befriedigen, die socialen Verhältnisse zu reformiren versprach und doch die Last der Selbstregierung dem Einzelnen abnahm. Begreiflich, daß unter diesen Umständen allmälig auch im Bereiche der Kunst ein gewisses Verlangen sich kundgab nach Klarheit und Bestimmtheit der Form, nach einem wolgeordneten und abgewogenen Maß der Darstellung. Wir haben gesehen, wie die französische Romantik — im Unterschiede von der deutschen — von Grund aus revolutionär war; eine Kunst des Widerstandes, des Kampfes, der entfesselten subjektiven Kraft im Konflikt mit den Satzungen des im Herkommen verfestigten Geistes. Daher der abenteuerliche und leidenschaftliche Zug, der in ihre Schöpfungen kam, die unruhvolle Heftigkeit, welche nicht selten die Linie der künstlerischen Form übersprang oder zum gleichgültigen Mittel der rein malerischen Erscheinung herabsetzte, und im Uebermuth der Willkür die Gattungen vermischte. Der Rückschlag gegen dieses Uebermaß blieb nicht aus und verschaffte einer anderen Anschauung freieren Spielraum, wenn er auch die Kraft nicht hatte,

der Bewegung, welche in den jungen Talenten zu tief gewurzelt war und in das ganze geistige Leben zu mächtig eingegriffen hatte, mit einem Male ein Ziel zu setzen. Allmälig, etwa seit der Mitte der dreißiger Jahre, tritt in die gesammte Kunst eine gewisse Ruhe und Mäßigung ein. Die gewaltsamen Stoffe werden immer mehr aufgegeben, an die Stelle der ungestümen maßlosen Behandlungsweise setzt sich eine strengere, die Form sorgfältiger ausbildende Auffassung. Damit mildern sich auch die Gegensätze und läßt der Kampf nach, der vorher in regellosem Wechsel die verschiedenen Richtungen bald einanderzubewegte, bald nur um so heftiger gegeneinanderspannte.

In der Dichtung war es das Drama, in dem zunächst diese Reaction vor sich ging. Der gräßlichen Katastrophen in den Stücken von Victor Hugo und A. Dumas, ihrer unglaublichen Ungeheuerlichkeiten, die abwechselnd in phantastischem Aufputz und in dem nachlässigen Kleide gewöhnlicher Naturwahrheit erschienen, des materiellen Aufwandes an pomphafter Inscenirung, am antiquarischen Rüstzeug der Kostüme und Dekorationen, vor Allem aber der wilden Formlosigkeit in der Komposition wurden die Gebildeten wenigstens Mitte der dreißiger Jahre herzlich müde. Man sehnte sich wieder nach dem gemessenen Ausdruck einfacher Gefühle und nach dem geregelten Gange einer künstlerisch abgerundeten Handlung. Racine und Corneille, nachdem sie so lange die dramatischen Ideale der Franzosen gewesen, waren wol von den Romantikern ihres Ansehens entkleidet worden; aber noch wirkte, wenn auch nur unter der Decke, die alte Neigung fort für ihre dem französischen Sinn angepaßte klassische Behandlungsweise der antiken Stoffe. Da war es eine Schauspielerin, die Rachel (erstes Auftreten in einer Hauptrolle 1838), welche mit unleugbarer wahrhaft genialer Begabung die alten Dramatiker auf der Bühne zum zweitenmale aufleben ließ. War seit fast einem Jahrzehnt das Théâtre français verlassen und die Porte St. Martin der Sammelplatz eines aus allen Klassen gemischten Publikums gewesen: so strömten nun die höheren und mittleren Stände wenigstens mit heller Begeisterung für die wiedererweckte klassische Tragödie in jenes zurück. Indessen in durchgängigem Gegensatz zur romantischen Poesie stand dieses erneuerte Drama nicht. Vielmehr lieh demselben die lebensvolle Versinnlichung, welche die Rachel ihm gab, gewisse mit jener verwandte Züge, und gerade dies gab der Darstellung einen für das Publikum so anziehenden Reiz. So zeigte sich auch hier, was wir in der Malerei finden werden: daß nämlich die ideale

Kunstweise die ächten Eigenschaften, welche die Romantik ausgebildet hat, weil sie im Wesen des modernen Geistes begründet sind, gleichfalls aufnehmen muß. Mit einem klassischen Wurf in Haltung und Geberde, den sie selbst in die Gewandung zu bringen wußte, verband die Rachel eine natürliche und hinreißende Schilderung der Leidenschaft und eine der Realität fein abgelauschte, die Rolle eigenthümlich kennzeichnende Darstellung *).

Merkwürdig, daß es das Talent einer Schauspielerin war, das der klassischen Reaction in der Dichtung den ersten Ausdruck gab. Darin zeigte sich doch, daß auf der Seite derselben nicht in erster Linie die produktive Kraft des Jahrhunderts stand, die vielmehr in der romantischen Weise und in der die Gegensätze vermittelnden Richtung, auf welche noch die Rede kommen wird, voll und ungeschwächt sich aussprach. Für den Franzosen aber ist die Rückkehr zu den antiken Stoffen und dem Pathos der klassischen Behandlung, wie sie seit dem Zeitalter Ludwigs XIV. zum nationalen Muster geworden war, ein bezeichnender Zug seiner ästhetischen Anlage. Auf die Dauer kann er das Alterthum und dessen regelrechte, die Form abrundende und ausfeilende Darstellung nicht entbehren. Und so war doch auch jetzt jene Reaktion stark genug, um der Verjüngung Racine's und Corneille's eine eigene Poesie auf dem Fuße folgen zu lassen, die eine Weile wenigstens nicht geringere Triumphe feierte, als früher die romantischen Dramen. Es war eine Lucretia (nach der Erzählung des Livius), das Werk des jungen Dichters Ponsard, das 1843 einen ungewöhnlichen Erfolg erlebte, ja die in Masse zuströmenden Zuschauer zu begeistertem Beifall fortriß. „Das Publikum, so schreibt ein Berichterstatter jener Tage, ermüdet von jenen regellosen und gewaltsamen Abenteuern (der romantischen Stücke), fand sich mit Entzücken inmitten einer ruhigen durchdachten gehaltenen Dichtung wieder, in der die Einfachheit die Einbildungskraft nicht beeinträchtigt und deren Mäßigung ihre Kraft verdoppelt.“ Nicht hoch genug wußte man dem Dichter „die Klarheit des Inhaltes und

*) Die Mängel ihres Spiels sind für unsere Betrachtung nicht von Interesse. Abgesehen davon, daß es ihr an der Fähigkeit gebrach, die zarteren Empfindungen einfach und überzeugend wiederzugeben, verfehlte sie nicht selten die Durchbildung der Rolle durch den schroffen und unvermittelten Wechsel zwischen der absichtlich nachlässigen, vertraulichen Darstellungsweise der ruhigen Scenen und einem wahrhaft dämonenhaften Ungestüm in den erregten Momenten. Durch diesen Kontrast suchte sie auf das Gemüth des Beschauers nur um so heftiger zu wirken, und hierin allerdings entnahm sie mehr der Romantik als gut war.

die Gediegenheit der Form" anzurechnen; man rühmte das emsige Studium der antiken Vorbilder, wie der strengen Schule der französischen Dramatiker, die ja als gleich musterhaft galt. Läßt sich indessen aus der neuen Tragödie diese noch mehr herausfühlen, als jene: so ist doch auch der Einfluß der modernen Anschauung merklich, welcher eben die Romantik Bahn gebrochen hatte, und sicher ist gerade ihm ein nicht geringer Theil des Erfolges zuzuschreiben. An die Stelle der typischen Figuren des klassischen Dramas suchte Ponsard individuelle Charaktere zu setzen, deren Reden und Thun das Gepräge ihrer eigenen Ideen und Empfindungen trägt; zugleich will er durch den Lokalton der Sittenschilderung und die realistische Behandlung der vertraulichen Scenen, in denen das dramatische Pathos mehr zurücktritt, den antiken Stoff unserer Phantasie nahe bringen. Auch fügte er, obwol er sich im Ganzen ziemlich treu an die Handlung und die Personen hielt, wie sie von Livius überliefert sind, doch einzelne Züge hinzu, die weit mehr im Charakter der modernen Gefühlsweise, als der antiken sind. Mehr übrigens noch als er nahmen seine wenigen Nachfolger von den romantischen Neuerungen in die Darstellung klassischer Stoffe auf, wie denn z. B. in der Valeria von Maquet und Lacroix, die 1851 mit Beifall aufgeführt wurde, die Messalina als die tugendhafte Gattin des Claudius erscheint, dagegen ihre Laster auf ihre (fingirte) Zwillingsschwester Lycisca geschoben werden: daher ein Spiel von Ränken und tragischen Verwechselungen, dem die Rachel durch die Virtuosität, mit der sie zugleich beide kontrastirende Rollen spielte, seinen eigentlichen Reiz gab. Man sieht, das Interesse am klassischen Drama war nicht mehr rein und mit anderen Neigungen versetzt. Auch wendete sich Ponsard selber in seinen späteren Stücken (Agnes de Meranie, Charlotte Corday) dem Mittelalter und der neuesten Zeit zu. Hier ging er gleichfalls, im Gegensatz zu der bunten und aufgeregten Mannigfaltigkeit der Romantiker, auf die gehaltene Darstellung einfacher Empfindungen und Konflikte aus nach dem überlieferten Kanon der dramatischen Kunst; ein Zug, in dem sich wieder die Verwandschaft mit jener Richtung der modernen Malerei zeigt, die ebenfalls Stoffe der neueren Geschichte aus einem ähnlichen Gesichtspunkte behandelte. Allein mit diesen Versuchen gewann Ponsard nicht denselben Beifall, wie mit seiner Lucretia. Noch fühlbarer als in dieser war in jenen der Mangel an einer ursprünglichen die Vorgänge und Charaktere tiefer verknüpfenden Kraft der Leidenschaft; nahm man aber bei der antiken Fabel dieses Uebermaß von klassischer Kühle mit in den Kauf, so fand man

es nun bei jenen bewegteren Stoffen unerträglich. Schließlich zeigte sich, daß es mehr der Gegenzug gegen die romantische Strömung gewesen war, der dem Dichter eine begeisterte Anerkennung eingebracht hatte, als seine eigene Kraft. Die neue Poesie, deren Haupt er zu sein schien, stellte sich in Wahrheit nicht ein, und das klassische Bedürfniß mußte nach wie vor bei Corneille und Racine seine Befriedigung suchen. Die jüngsten Werke Ponsards gehören einem anderen Kreise an, und ebenso beruht ein Versuch, den er und verwandte Talente in den fünfziger Jahren machten, die Antike in der Schilderung ihrer Sitten und ihres Kleinlebens für das Lustspiel zu verwerthen, auf einer anderen Richtung des modernen Kunstlebens, als jener klassische Rückschlag: einer Richtung, die sich in der Malerei ebenfalls ihren Ausdruck gibt. So trat jener in der That vom Schauplatz der Bühne ebenso rasch wieder ab, als er aufgetaucht war. Ohnehin war das größere Publikum kaum von ihm berührt worden; dieses zogen immerfort die reich ausgestatteten Schauerstücke nach der Porte St. Martin und dem Ambigu comique, und als neuerdings unter dem zweiten Kaiserreich die Ader der romantischen Produktion zu versiegen begann, da holte man die Greuelscenen aus den dreißiger Jahren wieder hervor, um die bei der Erschlaffung des öffentlichen Lebens nach Erschütterung gleich begierigen Nerven des mittlerweile herangewachsenen neuen Geschlechtes mit denselben Reizmitteln zu spannen und aufzuregen.

Anders stellte sich die Sache in der Malerei. Einmal ist, wie wir gesehen, die ideale Formenschönheit, die vollendete Erscheinung der den Leib maßvoll bewegenden Seele, zu allen Zeiten ein unveräußerliches Recht der bildenden Kunst; und dann trat mit Ingres und seiner Schule, außer der nun tiefer verstandenen Antike, ein neues belebendes Vorbild in die französische Malerei ein. Begründet so in dem Wesen der Kunst, in dem Formensinn des französischen Stammes und in dem vielseitigen alle Anschauungsweisen umfassenden Charakter der modernen Malerei, spielt in dieser jene Richtung mit nichten eine vorübergehende und untergeordnete Rolle. Vielmehr bildet sie in der Entwickelung derselben ein hervorragendes Glied, das zwar nur in einem bestimmten Zeitraum neben andere Hauptrichtungen mit anerkanntem Ansehen sich stellt, aber in seinen Anfängen wie in seinen Ausflüssen durch die ganze Kette sich verfolgen läßt und seine Wirkungen von den dreißiger Jahren bis in die neueste Zeit erstreckt: das seinen vornehmsten Vertreter in einem Talent ersten Ranges gefunden hat, welches von den Franzosen immer unter den Besten ihrer

Künstler genannt wird und, durch alle Perioden der modernen Malerei durchlaufend, vom Beginn des Jahrhunderts bis auf unsere Tage mit ungeschwächter Kraft thätig ist.

2.

Ingres.

In demselben Salon von 1819, in welchem Géricaults radeau Künstler und Beschauer lebhaft beschäftigte, regten zwei Bilder von einem Schüler Davids, denen ein guter Ruf von Rom, wo sie entstanden, vorausgegangen war, die Kritik zu entgegengesetzten Urtheilen auf. Es waren eine Odaliske und die Befreiung der an den Felsen geschmiedeten Angelika durch Rüdiger (nach Ariost, im Luxembourg) von Ingres*). In ihnen zeigte sich innerhalb der idealen Richtung eine ganz neue Anschauungsweise. Zwischen den Gegensätzen, welche einerseits die von David überlieferte Art, andererseits der Realismus Géricaults und die Lyoner Anfänge der romantischen Kunst bildeten, sah die Kritik, die damals fast durchweg noch für die klassische Richtung Partei nahm, ein Neues entstehen, und da sie es nicht begriff, blieb ihr nur die Entrüstung über den Abfall von den Grundsätzen des Meisters übrig. In der Odaliske — schon das Motiv erschien als ein Verbrechen gegen die pathetische Größe der klassischen Schule — zeigte sich ein Zurückgehen auf die einfache Schönheit und Fülle der Natur, welche in der Erscheinung ruhig sich selbst genießt und die klassische Linie frei und spielend bald einhält, bald überschreitet. In's Orientalische spielt hier der griechische Idealtypus; eigenthümlich, der überlieferten Weise entgegen ist die Wendung der schlanken nackten auf Kissen gestützten, in weicher träumerischer Ruhe halb liegenden Gestalt, die Wellenlinie des Rückens dem Beschauer zugekehrt und ebenso den mit einem Turban umschlungenen Kopf mit dem etwas stumpfen Ausdruck schmachtender Wollüstigkeit ihm zugebogen. So wirkt nur durch sich selbst, in der Mitte zwischen sinnlichem Reiz und idealer Formvollendung, die Schönheit des nackten Weibes. War hier zum Vorbild der Antike offenbar ein ganz anderes hinzugetreten: so sprach gar aus den Gestalten der Angelika und des

*) Die in den Jahren 1801—1851 entstandenen Werke von Ingres sind von Magimel gestochen in einer geschlossenen Sammlung herausgegeben worden. Außerdem sind die Odaliske und die Angelika von Sudre lithographirt.

Rüdiger etwas von dem bisher kaum gekannten Zauber der romantischen Phantasie. Auch hier neben der Formenreinheit, die an griechische Kunst erinnerte, der Wurf einer gewissen natürlichen Bewegung. „Ein Marmorbild", wie es beim Dichter heißt, „wie durch Künstlers Hand an die Felsenwände angefügt", und doch von greifbarem gegenwärtigem Leben, im stark zurückgebogenen Halse, den halbgeschlossenen Augen, dem Zucken des Mundes von tiefem Schmerzensausdruck, und doch darüber den Blick hinwegführend durch den anmuthigen Fluß und die eigenthümliche holde Haltung des Körpers: so ist die nackte Angelika eine anziehende Mischung von klassischer Schönheit und fast moderner Natürlichkeit der Empfindung und Gestalt. Auch in dem kräftigen, aber maßvollen Schwung des vom Hippogryphen durch die Lüfte getragenen Rüdiger ist nichts von dem hergebrachten Pathos, sondern eine voll ausgeprägte, dabei über das Gemeine erhobene Natur, während in seinem Roß und dem aus dem Meer auftauchenden Ungeheuer die märchenhafte Stimmung des Ganzen deutlich noch einmal anklingt. Zu dem Allen kommt der besondere Reiz der meisterhaften, die Form des Körpers in der Linie, wie in der Modellirung mit bewundernswerther Sorgfalt durchführenden Behandlung. Denn hierin, um es gleich von vornherein zu sagen, hat der Künstler seine eigentliche Stärke. Ein Mangel aber war in den Bildern, und der lag wol auch der damaligen Kritik im Sinn, wenn er ihr gleich nicht deutlich in's Bewußtsein trat. Mit der Idealität der Form hatte Ingres die natürliche Fülle des Lebens zu verbinden gesucht, dabei aber das lebensvolle Leuchten und Glühen des farbigen Scheins nicht zu treffen vermocht. Gleichmäßig und einförmig ist ein blasses Licht über die Körper ausgebreitet, wie um jede Stelle der schönen Leiber dem Auge entgegenzuhalten, durch keinen gemeinsamen Ton vermittelt stehen die fast trockenen Lokalfarben — wenn auch nicht unharmonisch — nebeneinander; ebenso fehlt es an der körperhaften Sattheit der Töne, namentlich dem Fleisch an der pulsirenden Wärme und Saftigkeit.

Wie diese Bilder dem Publikum ungewohnt und überraschend kamen, so war der Künstler selber nur Wenigen bekannt und diese Wenigen hatten Anderes von ihm erwartet. Der junge Ingres (Jean-Auguste-Dominique, geb. 1781 zu Montauban im südwestlichen Frankreich) war, nachdem er, früh zum Maler bestimmt, in Toulouse den ersten Unterricht erhalten, in Davids Atelier gekommen und hatte als dessen Schüler 1801 mit seinem „Achilles, der die Gesandten Agamemnons empfängt", den großen römischen Preis

gewonnen. Als er dann — einige Jahre durch die Zeitverhältnisse zurückgehalten — 1805 oder 6 endlich nach Rom in die französische Akademie zog, begleiteten ihn, dessen Talent selbst vom Lehrer hochgeschätzt wurde, die Hoffnungen der Schule. Von hier aus hatte er während der unruhigen napoleonischen Zeit wenig von sich sehen und hören lassen, doch erwartete man noch unter der Restauration, da die klassische Kunst immer mehr herunterkam, den kühnen Neuerungen gegenüber von ihm als einem Nachfolger Davids ein nur um so entschiedeneres Festhalten an dem Vorbilde des Meisters. Ingres aber, der sich schon in Toulouse für Raphaels Madonna della Sedia begeistert hatte, als Schüler Davids dem plastischen Ideal desselben das Gemachte und Leblose wol anfühlte und in jenem Preisbilde sich, wenngleich erst zaghaft, der Natur mehr zuzuwenden begann — Ingres hatte inzwischen von der Weise des Lehrers sich fast völlig losgelöst, wenn er auch dessen allgemeinen Grundsätzen, seiner ernsten und großen Auffassung der Kunst noch treu blieb. Schon in einer „Badenden“ von 1802 zeigte sich, und nicht ohne Erfolg, das Bestreben, die antike Form an der Natur zu verjüngen oder vielmehr die Natur in ihrer Fülle und Wahrheit und doch auch, gleich der Antike, in geläuterter formvollendeter Erscheinung wiederzugeben.

Rasch und deutlich prägte sich ihm dieses Ziel in Italien aus, wo er in der Stille, von der Welt unbemerkt und um die Bestrebungen, welche seine Zeit bewegten, unbekümmert, nur seinen Studien lebte. Das antike Ideal für sich allein genügte ihm nicht, am wenigsten in der plastischen Form aus der Römerzeit, die sich David zum Muster genommen, und andererseits stieß die bloße ungebildete Natur ihn ab. Schon damals ging es ihm auf und sein ganzes Wesen erfüllte sich mit der Einsicht, daß erst von den italienischen Meistern die Malerei ihren rechten und vollen Ausdruck erhalten, daß in ihnen die Schönheit eine ächt malerische und noch etwas ganz Anderes sei, als die plastische. Allein so rasch auch sein Talent sich zur Reife entwickelte, es brauchte Zeit, bis er mit der That dieser Einsicht nachkommen konnte. Zunächst suchte er die Fehler seiner Schule, das unächte Pathos und die gespreizte Würde der Form, sich völlig abzuthun. Er strebte durch einfache Motive nach der einfachen Schönheit, sowol nach derjenigen, welche als den naiven Einklang von Sinnlichkeit und Seele das sinnige Auge aus der Natur entbindet, als nach dem Vorbilde, das die griechische Anschauung des Blütealters für alle Zeiten hingestellt hat. Es war gerade damals, daß man mit den größten Werken griechischer Kunst näher

bekannt wurde; Lord. Elgin brachte die Schöpfungen des Phidias nach Rom und Thorwaldsens Jason, der zuerst nach diesem Muster gebildet war, bezeichnet den Einfluß dieser neuen Entdeckung auf die ganze gleichzeitige Kunst. Nun erst sah man, daß die Antike die Gestalt in ihrer vollen Natürlichkeit, gleichsam in ihrem Fleisch und Blut, ebenso wie in ihrem inneren Bau zu fassen und doch in das klare kühlende Wasser idealer Formenreinheit zu tauchen verstanden hatte. Da war ja das Ziel erreicht, das Ingres vorschwebte und so wirkten auf ihn jene Anregungen um so stärker zurück. Drei Werke aus dem Jahre 1808 kennzeichnen diese Periode: die Venus Anadyomene (vollendet erst im Jahre 1848), der Oedypus vor der Sphinx und wieder eine nackte weibliche Figur im Bade. Noch ist in ihnen die plastische Auffassung vorherrschend, aber erwärmt und schon dem Malerischen genähert durch den Hauch eines natürlichen eigenthümlich empfundenen Lebens. Namentlich ist der Oedipus, vor der Sphinx stehend und ihr das Räthsel lösend, in der Linie und im Fluß der Formen griechisch gedacht und doch von einem bestimmten der Realität abgelauschten Charakter, trefflich durchgebildet in der Form und von ausdrucksvoller Geberde und Haltung. Von einer gewissen Absichtlichkeit freilich, einem Suchen nach eigenthümlicher Schönheit ist die Gestalt nicht freizusprechen: ein Zug, den ich näher zu berühren habe, wo von den Mängeln des Künstlers die Rede ist.

Bald befriedigte indessen seine immer mehr auf das Malerische gerichtete Phantasie die blos plastische Form nicht mehr. Hatte er in der Antike Phidias als das einzig wahre Muster erkannt, so sah er nun allein in Raphael den vollendeten Ausdruck und das Ziel seiner Kunst. Es war ungefähr um dieselbe Zeit, daß die Erneuerer der deutschen Kunst, die Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow, zu den Vorbildern der florentinischen, umbrischen und römischen Schule zurückgriffen, um die Malerei in dieser frischen Quelle von den Ueberresten des Zopfs völlig zu reinigen. Aber in ihnen spukte mehr oder minder das deutsche romantische Wesen; indem sie sich bemühten, der Kunst zugleich durch einen tieferen Inhalt und seinen seelenvollen Ausdruck aufzuhelfen, und auch dafür bei den italienischen Meistern Rath suchten, wurden sie diesen gegenüber unfrei und meinten — zum Theil wenigstens —, in der noch gebundenen Innigkeit der Präraphaeliten das wahre Muster zu haben. Vor einer derartigen Verirrung bewahrten Ingres sein ausgeprägter Formensinn und die künstlerische Vorbildung, die er sich in Davids Atelier erworben hatte. Er hielt sich treu

an Raphael, den Meister, der in der Schönheit der Linie und dem zu edler Anmuth beruhigten Maß der Formen die Antike mit der neuen malerischen Anschauung gleichsam vermählte, der in der Gestalt die reale Lebensfülle der Natur mit den Zügen eines idealen Daseins zu verbinden wußte. Nicht übrigens darum war es ihm zu thun, des Urbinaten Weise nachahmend sich anzueignen; sondern er bestrebte sich, die Natur ebenso wie dieser zu sehen und sie nach seinem mustergültigen Beispiele in den künstlerischen Schein zu erheben.

So durch sein Studium dem Zeitalter der Renaissance zugewendet, verschmähte er auch die Stoffe nicht, die ebendamals als malerische Motive zu geschichtlichen Sittenbildern von der modernen Kunst mit Vorliebe aufgenommen wurden. Zwar ging er auch in dieser Gattung auf durchbildende Vollendung der Form aus, daher er meistens einen einfachen Vorgang mit wenigen Figuren in Scene setzt, das Beiwerk zurückdrängt und den Gestalten den Wurf einer edlen Haltung und Bewegung zu geben sucht. Aber doch bewährte er hier zugleich eine malerische Fähigkeit, indem er den ganzen Charakter der Zeit, die äußere Stimmung und Lokalfarbe nicht nur im Kostüm, sondern auch im Wesen und Gebahren der Personen und in der Gesammterscheinung des Bildes zu treffen wußte. Seine ersten Bilder der Art waren vom Jahre 1814: Don Pedro von Toledo erweist dem Degen Heinrichs IV., der von einem Pagen durch die Galerie des Louvre getragen wird, knieend seine Verehrung; dann Raphael mit der Fornarina*). Auch später, überhaupt in den verschiedenen Perioden seines langen Lebens, griff Ingres bisweilen noch zu dieser Gattung, wenn er gleich in ihr sein Talent nicht zur vollen Geltung bringen konnte. Allen den hierhergehörigen Werken sind jene Züge gemeinsam; sie zeichnen sich zudem aus durch die saubere sorgfältige Ausführung, welche mit liebevoller Hand auch das Kleinste in deutlich ausgebildeter Erscheinung wiedergibt. Der Künstler schien sich in diesen Genrebildern einen Augenblick mit den Romantikern zu berühren; die derartigen Gemälde, die er in den Salons von 1822 (der in Paris einziehende Carl V. empfängt die Schöffen der Stadt; Philipp V. von Spanien überreicht dem Marschall von Berwick den Orden des goldenen Vließes) und 1824 (Heinrich IV. empfängt mit seinen Kindern spielend den spanischen Gesandten; der Tod Lionardo da Vinci's in den Armen

*) Gestochen von Pradier.

Franz I.)*) ausstellte, erwarben ihm auch von jenen einen gewissen Beifall. Hier hatte er ihnen bewiesen, daß er das Gewand und die Kulturformen sowol wie die Gesittung der geschichtlichen Zeiten zu schildern vermochte, und zwar nicht blos die künstlerische Epoche der Renaissance, sondern auch das prunkende Jahrhundert Ludwigs XIV. und der Allongeperrücken. Noch neuerdings, in den fünfziger Jahren hat er das Letztere in seinem „Ludwig XIV. und Molière" vortrefflich charakterisirt. Das Bild — dem Théâtre français, das dem gefeierten Künstler ein- für allemal freien Eintritt gegeben, zum Geschenke bestimmt — stellt den Moment dar, da der König mit dem Dichter am gemeinsamen Tische vor den eintretenden und sich verbeugenden Edelleuten frühstückt, um diese, welche über die Tischgenossenschaft Molières sich beklagten, zu beschämen. In der That sind nicht nur die Stellungen, Manieren und Kostüme der Hofleute treu nach der Weise jener Zeit, sondern auch in dem Gemisch von Eleganz und Würde in der Person des Fürsten, in der Anordnung und in den verschiedenen Charakteren der Figuren das ceremonielle Wesen der Epoche überzeugend ausgeprägt. Die Hinneigung aber, welche Ingres namentlich um die Wende der zwanziger Jahre zur romantischen Kunstweise zeigte, schien sogar mächtig genug, ihn nach dem Vorbilde der Venetianer, besonders Tizians, in die Spuren der Koloristen zu treiben. Die beiden Genrebilder, in denen er 1814 und 1821 den Pabst (Pius VII.) in der sixtinischen Kapelle, umgeben von den Würdenträgern der Kirche darstellte**) — ein in unserem Jahrhundert allerdings einziges Schauspiel von koloristischem Reiz und Pomp — haben eine Färbung von tieferem satterem Ton, von mehr Wärme und Pracht, als sonst dem Künstler eigen ist.

Indessen alle diese Werke unterscheiden sich doch von denen der romantischen Schule in ganz wesentlichen Zügen. Für Ingres ist das anekdotenhafte Motiv nur ein Anlaß zur Mannigfaltigkeit charaktervoller Formen und zu malerischen Gestalten, die, bei aller Realität, durch die edle Bildung der Köpfe und Körper über die Alltäglichkeit hinausgehoben sind; daher er wol auch eine Situation wählte, die sich im Bilde nicht einmal wirksam aussprechen läßt, und andrerseits bisweilen seinen Figuren für so leichte Begebenheiten zu viel Würde und Pathos der Bewegung mitgibt. Zudem ist es ihm ebenso wenig um die Versinnlichung ungestümer Leiden-

*) Beide gestochen von Richomme.

**) Dasjenige aus dem Jahre 1814 lithographirt von Sudre.

schaften zu thun, wie um das Schimmern und Blinken der Stoffe, das Farbenspiel von Seide und Sammet. Seine Kunst hat andere Zwecke: zugleich mit jener ausdrucksvollen Durchbildung der Form die tieferen Züge der individuellen Natur festzuhalten und ihr das Gepräge der Welt, in der sie lebt, aufzudrücken; eine Verbindung der besonderen zeitlichen Erscheinung mit der von aller Zeit befreiten Schönheit der Gestalt. Von den Bildern, welche durch ihre Gegenstände der Romantik sich nähern, ist daher seine Francesca v. Rimini, wie sie den Kuß ihres geliebten Paolo empfängt (im Hintergrunde hereintretend und das Schwert ziehend Malatesta, nach dem 5ten Gesang von Dante's Hölle)*), das vollste Zeugniß seines Talentes (im Museum von Nantes). Der einfache Vorgang voll tiefer und anmuthiger Empfindung ließ von der Hand des Malers sich fassen, und eben, was Ingres vermochte, war hier seine Aufgabe: in der innigen Beziehung der edlen jugendlichen Figuren Charakter mit Schönheit, natürliche ausdrucksvolle Bewegung mit der Reinheit der Form zu verbinden.

Vergleichen wir alle diese Bilder, jene im Salon von 1819 ausgestellten miteinbegriffen, welche die Merkzeichen des raphaelischen Studiums unverkennbar an sich tragen: so zeigen sich in allen, bei noch so verschiedenem Inhalte, dieselbe Anschauung der Form, dieselben Grundsätze der Behandlung, dieselbe Sorgfalt der Ausführung. Noch war der Meister, obwol in Rom geschätzt, in Frankreich ziemlich unbekannt und einer späteren Zeit gehören die Werke an, die ihn berühmt gemacht haben. Und doch ist schon in jenen die Natur seines Talentes voll ausgesprochen, das Ziel, das er anstrebte, erreicht, die Kraft, die er besaß, verwirklicht. Seine späteren Werke waren bedeutsamer, weil die Aufgabe eine größere war, nicht weil seine Anlage zu höherer Reife sich entwickelte. Es ist ein diesem Maler eigener Zug, daß er früh die Ausbildung, die ihm überhaupt möglich war, erreichte und dann auf dieser Stufe durch fast zwei Menschenalter bis auf den heutigen Tag geblieben ist, ohne merklich höher zu steigen, aber auch ohne herabzugehen. In der That nicht unbegreiflich, wenn man erwägt, daß er abseits von der Wirklichkeit und den Bestrebungen der Gegenwart nur das eine Ziel der Kunst im Auge behielt: mit Hülfe eines eindringenden Studiums der großen Vorbilder die natürliche Form in die ideale zu erheben. Hierin bestand seine Stärke, hierin auch

*) Lithographirt von Aubry-Lecomte.

seine Mängel. Nur für die größten Schöpfungen, welche die Kunst überhaupt hervorgebracht hat, hatte er Sinn, Liebe und Verständniß; nur auf die Gipfel, welche die ersten productiven Kräfte der hervorragenden Kunstepochen auf den Schultern ihrer Vorgänger erreicht haben, hielt er den Blick gerichtet; und so sah er in der bildenden Kunst das Höchste durch Phidias und Raphael erreicht, wie in der Musik, für die er, selber ein meisterhafter Geigenspieler, eine nicht ungewöhnliche Begabung hatte, durch Beethoven*). Es kann nicht befremden, daß ein solcher Geist von der Kunst selber streng und groß dachte und die Malerei des koloristischen Reizes sowie einer durch die Bravour bestechenden, nur den flüchtigen Schimmer der Dinge erhaschenden Behandlung durchaus verwarf. Ebendaher aber, daß ihm auf die mustergültige Vollendung der Form Alles ankam, legte er nur geringes Gewicht auf den Inhalt. Das entfremdete ihn noch mehr seiner Zeit und ihren Interessen, sowie den tieferen Bewegungen des modernen Geistes, für die er schon durch seine Vorliebe für die in sich beruhigte und beschlossene Gestalt wenig empfänglich war. Er bedurfte der weiten Stoffwelt nicht, welche die Gegenwart erschlossen hat, noch der Konflikte und Leidenschaften, welche das Gemüth in den Kampf mit dem Leben verwickeln; wie er denn, auch darin im Gegensatze zu den Romantikern, an der ausgebreiteten literarischen Bildung des Zeitalters keinen Antheil nahm und fast nur die Alten in Uebersetzungen las. Für seine Kunst genügen ihm die einfachsten Motive, solche vornehmlich, in denen der Fluß und edle Bau des menschlichen Körpers zu ihrem Rechte kommen, und die er in gewissen abgegrenzten Kreisen der Sage und Vergangenheit ohne viel Mühe und Nachdenken findet.

Von den eigenthümlichen Bestrebungen der Zeit hielt ihn zudem sein langer Aufenthalt in Italien entfernt. Er mochte sich von Rom nicht trennen, auch nachdem die fünf Jahre seiner akademischen Studienzeit verflossen waren, die Atmosphäre nicht verlassen, in denen er mit den Göttern der Antike und den Madonnen Raphaels lebte. Nur die Kunst lag ihm am Herzen, selbst die schweren Schicksale seines Vaterlandes kümmerten ihn wenig. Mit unbeugsamer Willensstärke und gleichmäßigen Schrittes

*) Ein Wort, das er einem begabten deutschen Landschaftsmaler sagte — aus dessen Mund ich es habe — bezeichnet sowol den Charakter des Künstlers, als den Werth, den er auf die Kunstbildung legt: „Etudiez Phidias, Raphael et Beethoven et vous serez le premier paysagiste du monde!“ Der Ausspruch, in seiner zugespitzten Wendung echt französisch, hat doch seinen Sinn, wenn man nur bedenkt, daß sich für Ingres ein eingehendes Studium der Natur von selbst verstand.

ging er unaufhaltsam dem Ziele zu, das er sich gesteckt hatte; selbst die Ungunst der äußeren Umstände konnte ihn von dem stillen und schwierigen Wege nicht abbringen, auf dem er fast keine Gefährten, keine Stütze und nur wenig Aufmunterung fand. Es war für ihn kein Kleines, sich durchzukämpfen, zumal er unbemittelt war und für eine Frau zu sorgen hatte, die er, eine Landsmännin, 1813 ziemlich auf's Gerathewol geheirathet; eine noch schlimmere Zeit brach für ihn mit dem Jahre 1814 herein, als die französischen Truppen die römischen Staaten räumten und er nun ganz verlassen war. Aber er wankte nicht, er blieb seinen Idealen treu und nichts konnte ihn bewegen, dem Zeitgeschmack irgend eine Einräumung zu machen. Und so hat er es, wie auch für ihn die Dinge sich ändern mochten, sein Leben lang gehalten. „Was liegt Ingres daran, so schreibt einmal von ihm die George Sand in späteren Jahren, reich und berühmt zu sein? Für ihn gibt es in der Welt nur ein Urtheil, nämlich Raphaels, dessen Schatten hinter ihm steht." Eine südliche Natur, von verhaltener Lebhaftigkeit und still im Innern glimmendem Feuer, hält er mit zäher Ausdauer fest, was er einmal mit Begeisterung ergriffen hat; in seinen Ueberzeugungen unerschütterlich hat er die Zeiten an sich vorübergehen lassen, ohne irgend einen ihrer besonderen Züge in den abgeschlossenen Kreis seiner Kunst aufzunehmen und ohne eine Vermittlung zwischen beiden zu versuchen. Darin ein Mann wie von Metall, von unbezwinglicher, ja eigensinniger Härte, aber doch nicht klein, wie denn seine Prinzipien und die Wahl seiner Vorbilder eine edle Denkart und eine ächt künstlerische Gesinnung bekunden, hat er zudem eine beneidenswerthe Kraft, welche sich in der ausdauernden, die letzte Vollendung unermüdlich anstrebenden Arbeit die Frische und Ursprünglichkeit der Empfindung, soweit sie ihm überhaupt eigen ist, zu bewahren weiß. Dieser letztere Zug ist auch seinen Werken zu gute gekommen: unerachtet er auf die meisten derselben mit einer Sorgfalt, die sich niemals genug thut, Jahre verwendet hat, ist doch in ihrer schließlichen Gestalt das lebendige Bild erhalten, wie es zuerst seine Phantasie gefaßt und entworfen hat. Daher haben sie trotz des sichtbaren Fleißes, mit dem sie auf der Grundlage des Studiums nach den großen Meistern ausgeführt sind, dennoch meistens den Wurf einer ursprünglichen und eigenthümlichen Erfindung. Nicht immer freilich ist diese absichtslos und aus dem Vollen geschöpft. Der ausgesprochene Widerwille, den er von jeher vor dem Gemeinen und Alltäglichen gehabt, treibt ihn nicht selten, in der Gruppirung und Bewegung das Ungewöhnliche zu suchen.

Eine Kunstweise, welche so, wie die Ingres'sche, abgewendet von den Strömungen und Interessen der Zeit, nur die vollendete Erscheinung einer in das Ideale erhöhten Natur im Auge hat, findet naturgemäß die ihr zusagenden Stoffe vor Allem in der Antike, der christlichen Mythe, sofern deren Charaktere durch die Cinquecentisten zu rein künstlerischen Typen geworden sind, und in der einfachen Schönheit der durch sich selber zum Gegenstand der Kunst erhobenen menschlichen Gestalt. Einer solchen Anschauung widerstreben im Grunde jene anekdotenhaft historischen Vorgänge, deren Schilderung doch mehr oder minder in den heißen Farbenschein und das Drängen eines mannigfach verwickelten und gebrochenen Lebens einzugeben hat. Auch haftet der Mehrzahl der obenerwähnten Genrebilder eine gewisse Gezwungenheit an: sie zeigen einerseits einen Adel der Form und Bewegung, der mehr von außen herzugebracht ist, als er sich aus den Motiven selber ergibt, und andrerseits eine Bewegtheit des Ausdrucks und der Stellungen, welche das Maß fast überschreitet. In der That sind die Werke, welche Ingres auf jenen drei Stoffgebieten hervorgebracht, seine besten — wenn wir vom Bildniß absehen, in dem vielleicht seine Kraft das Höchste erreicht hat — und diejenigen, welche seinen Ruhm begründet haben.

Sein erstes größeres Gemälde, welches dem religiösen Kreise angehört, 1820 vollendet und für die römische Kirche S. Trinità de' Monti bestimmt, jetzt aber im Luxembourg und dort durch eine Kopie ersetzt, „Petrus die Schlüssel aus der Hand Christi empfangend*), zeigt uns den Meister auf der vollen Höhe seiner Kunst. Deutlich spricht aus der Tafel der Einfluß des raphaelischen Vorbildes; aber so gründlich war damals schon das Talent des Malers durchgebildet, daß es ihm gelang, innerhalb der Anschauung eines vergangenen Zeitalters und doch in selbständiger Weise productiv zu sein. Es ist in dem Bilde weder eine künstlich aufgeregte Frömmigkeit, noch eine kahle Nachahmung des Cinquecento. Die verschiedenen Charaktere sind gut ausgedrückt: in Christus schlichte Würde, in Petrus vertrauensvolle Andacht, in den übrigen Aposteln der eigenthümliche Typus, den ihnen das Evangelium gibt. Damit verbindet sich die Schönheit der Gestalten, welche, wie wir wissen, für Ingres immer ein Hauptzweck der Kunst ist, und der klassische Faltenwurf der Gewandung, die den Bau der Körper fest und sicher durchfühlen läßt; das Kolorit ist

*) Gest. von Pradier.

Das Gelübde Louis XIII. Von Ingres.

lebendiger und von wärmerem Ton, als es sonst die kühle und mäßige Farbengebung des Malers mit sich bringt. So hat es Ingres auch diesmal verstanden, mit der idealen Auffassung das Gepräge der Natur und Individualität zu vereinigen; und wenn es ihm ebensowenig wie der Kunst der Gegenwart überhaupt gelungen ist, neue originelle Typen für die Gestalten des Christenthums mit dem Ausdruck ihres göttlichen Inhaltes zu schaffen, so haben doch seine Figuren durch ihre von einer edlen Seele erfüllte Formenschönheit ein berechtigtes Dasein im Reiche der Kunst. — Noch entschiedener war das Altarbild „Le voeu de Louis XIII.“ (in der Kathedrale von Montauban; s. die Abbildung*), das er im Auftrage seiner Vaterstadt gemalt und im Salon von 1822 nach fast vierjähriger Arbeit ausstellte, in der Weise der Raphaelischen Muster gehalten. Zu seiner Ausführung hatte sich Ingres 1820 nach Florenz begeben, wol um die Vorgänger Raphaels, die florentinische Schule, zu Rathe zu ziehen; offenbar war ihm aber auch unter diesem Studium Raphael das einzig wahre Vorbild geblieben. Ja, diesmal ist sogar die Erinnerung an ein bestimmtes Gemälde desselben, an die Madonna von Foligno, nicht zu verkennen. Seltsam, daß sich Ingres gerade an diese Auffassung der Maria als Himmelskönigin anlehnte, in der diese einen guten Theil ihrer göttlichen Würde gegen eine erregte Anmuth und irdischen Reiz eingetauscht, die Verzückung des Franciscus und des Johannes etwas Gemachtes, dem Beschauer Zugewendetes und manierirt Bewegtes hat. Und so ist noch weniger die Madonna des Franzosen, wenn sie auch mit holder Weiblichkeit den Zug einer gewissen Hoheit und Macht glücklich verbindet, von einer weltlichen und absichtlichen Liebenswürdigkeit frei geblieben. Zudem will zu der idealen Anordnung die in den königlichen Mantel drapirte Gestalt des Fürsten nicht recht passen, davon abgesehen, daß die Geberde des Darreichens zu heftig in ihr ausgesprochen ist; endlich sind die den Vorhang zurückhaltenden Engel zwar von einem großen klassischen Wurf in der Form und Gewandung, aber von einer Bewegtheit, welche mit der feierlichen Stille der heiligen Scene nicht in Einklang ist. Diese Mängel indessen, wie sie überhaupt hinter der edlen künstlerischen Erscheinung des

*) Die Abbildung ist nach dem Stich von Calamatta, einem der ersten Meisterwerke der Kupferstecherkunst in unserem Jahrhundert, der das Original mit unübertrefflicher Treue und Kenntniß wiedergibt. — Dem Bild liegt als thatsächliches Motiv zu Grunde, daß Ludwig XIII. 1638 sich, sein Reich und seine Krone dem Schutz der heil. Jungfrau geweiht hatte.

Ganzen zurücktraten, thaten der Wirkung des Bildes wenig Eintrag. Mit ihm erwarb sich diesmal Ingres auch in Frankreich das Ansehen, zu dem er schon seit längerer Zeit in Italien gelangt war. Mitten in den Kampf der kühnen romantischen Neuerungen mit der absterbenden klassischen Schule traf mit seiner ungewohnten Art das Werk, dem eine eigenthümliche und hervorragende Bedeutung keine der Parteien absprechen konnte. Ein neues, belebendes Element, das fühlte man, trat mit seinem Urheber in die moderne Malerei ein, und gegenüber dem rein malerischen, leidenschaftlichen Wesen der Romantiker erhoben sich mit dem Recht und der Stärke des in der Kunst selber begründeten Gegensatzes die Reinheit und der Einklang der geläuterten, von einem stillen gehobenen Geiste belebten Form. Was noch in der Literatur und Kunst für Gesetz und Ebenmaß gegen die Ausschreitungen der Neuerer in die Schranken treten mochte, stellte sich mit lauter Anerkennung auf Ingres' Seite, und da er gegen jene Talente des Umsturzes gewissermaßen das Prinzip der Ordnung vertrat, brachte ihm sein Bild von Seiten der Akademie und Regierung auch öffentliche Ehren ein. Er selber kehrte nach fast zwanzigjähriger Abwesenheit nach Paris zurück, und nahm bald, wenn gleich die Romantiker getragen von der Zeitströmung und gestützt auf ihre Zahl noch das Feld behaupteten, eine angesehene Stellung als Haupt einer Richtung ein, die seit Ende der zwanziger Jahre als eine bestimmte Schule innerhalb der modernen Malerei ihren festen Platz hat. Nicht lange nach diesem durchschlagenden Erfolge erhielt Ingres den Auftrag zur Ausschmückung eines Louvreplafonds und damit die Gelegenheit, sich in der monumentalen Kunst zu bewähren, die naturgemäß sein eigentliches Feld war. Doch will ich hier, ehe ich zu seinen anderen Werken übergehe, die Betrachtung seiner noch übrigen religiösen Gemälde anschließen: da der Künstler, einmal zur Reife gelangt, immer sich gleich geblieben ist, erhält man den besten Einblick in seine Thätigkeit, wenn man seine Leistungen in den verschiedenen Gattungen zusammenfaßt.

Die Frucht einer neunjährigen Arbeit war das große Gemälde „das Martyrerthum des heiligen Symphorian" (vollendet 1834; in der Kathedrale von Autun), das von Anfang an für eines seiner Hauptwerke gegolten hat. In ihm hat sich Ingres nicht mehr ausschließlich den Raphael einer bestimmten Epoche zum Vorbild genommen. Er fühlte wol, daß das Motiv als wunderlose Begebenheit aus der Heiligengeschichte einer freieren Anschauung günstig sei und eine größere Kraft und Fülle der Form

zulasse; und da er es hier mit Römergestalten und Figuren von gallischer Race aus einem noch barbarischen Zeitalter zu thun hatte, so schloß er sich diesmal mehr an die wuchtige Formenbehandlung Michelangelo's und Sebastian del Piombo's an. Vor Allem aber galt es ihm, der bisher nur einfache Momente von ruhiger gehaltener Stimmung dargestellt hatte, nun in der Schilderung dieses bewegten Vorgangs die Mannigfaltigkeit der Empfindungen und Charaktere, sowie die geschichtliche Eigenthümlichkeit des ganzen Zeitalters zum Ausdruck zu bringen. Begeisterten Muthes geht Symphorian in noch blühender Jugend energischen Schrittes und mit ausgebreiteten Armen dem Tode entgegen; ihm folgend leitet mit kühn hinausdeutender Geberde des meisterhaft verkürzten Arms der Prokonsul Heraclius den Zug, den zwei Lictoren eröffnen, Gestalten von muskulöser barbarischer Kraft; rings eine dichtgedrängte Menge mannigfach charakterisirter Zuschauer aus dem Volke, in denen die verschiedenen Alter und die verschiedenen Empfindungen menschlicher Theilnahme für das Geschick des Heiligen oder rohen Hasses vertreten sind; links endlich auf einem Mauerwall, von Ingres absichtlich näher gerückt, als es sich mit der Perspektive verträgt, die Mutter des Märtyrers, mit ausdrucksvoll sich vorwerfender Bewegung zur Ausdauer ihn anfeuernd. Ein durchaus tüchtiges Bild, alle Gestalten mit gleicher Sorgfalt durchgeführt, von individueller Bildung und doch, auch im Uebermaß der Körperkraft, von einer gewissen Schönheit der Form; von energischer Wahrheit in den Geberden und Bewegungen, und so überhaupt von lebensfähiger Fülle und Sicherheit der Erscheinung, nicht puppenhafte Typen, wie wir sie an deutschen Bildern aus dem religiösen Kreise nun schon gewohnt sind. Auch der Ausdruck der Seelenerregungen ist meistens gelungen; im Heiligen der Adel eines festen Gemüths und der freudige Stolz der inneren Ueberzeugung; in der Mutter der Zug christlich-fanatischer Begeisterung, und fast lebendiger noch in einzelnen Nebenfiguren die Gefühle, die der Vorgang in ihnen erweckt. Allein nicht ebenso glücklich ist die Anordnung. Zumeist fast nehmen die beiden Lictoren das Auge in Anspruch, die zudem mit ihrer stämmigen Muskelatur sich brüsten und allzu deutlich die Absicht des Künstlers verrathen, dem Meister des jüngsten Gerichtes in der Sistina es nachzuthun; dann sind die Figuren zu sehr gehäuft, die Gruppen nicht klar genug auseinandergehalten und doch wieder einzelne mit Vorliebe behandelte episodische Gestalten zu lose mit dem Ganzen verknüpft. Es fehlt mit einem Worte an der rhythmischen Gruppirung, welche um den beherrschenden Mittelpunkt die Glieder organisch

aneinanderfügt, sie ebensowol trennt als verbindet und so schon im künstlerischen Zug der Linien die Seele des Vorgangs zum Ausdruck bringt. Auch ließ diesmal das Kolorit Tiefe und Farbigkeit doch gar zu sehr vermissen; ein schwerer, stumpfer Tag liegt auf der Scene, das Fleisch spielt ins trocken Röthliche, das ganze Bild hat einen einförmigen grauen Ton. — In einer für den russischen Thronfolger (den jetzigen Kaiser) bestimmten Madonna, welche über dem Altar schwebend die Hostie anbetet (1841; bekannt unter dem Namen Vierge à l'hostie), kehrte Ingres zu der idealen Form und ruhigen Anmuth raphaelischer Gestalten zurück. Diesmal wollte er mit der reinsten weiblichen Schönheit den Ausdruck inniger Frömmigkeit und den seelenvollen Zug der liebenden jungfräulichen Mutter verbinden; aber so keusch auch diese Maria und über das Irdische erhoben durch den Adel ihrer Formen ist, sie weiß um ihre Schönheit und den Liebreiz ihrer Hände, und in ihr stilles Gebet spielt eine weltliche Empfindung, die sich mit heimlicher Lockung an den Beschauer wendet. — Endlich gehört noch hierher eine figurenreichere Komposition, der zwölfjährige Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten, die, wenn auch seit lange (1846) begonnen, der Meister erst neuerdings (1862) in seinem 81. Jahre mit ungeschwächter Kraft vollendet hat. Hier ist die Anordnung einfach symmetrisch gehalten und — freilich mit geringem Aufwand von Erfindung — dem Charakter des Vorgangs wol angepaßt, die Gruppen deutlich, vielleicht allzu scharf gesondert; vortrefflich auch hier die mannigfaltigen Typen der jüdischen Gelehrten, die geläuterte Realität der Form und des Ausdrucks in den Köpfen und Gestalten, der junge Christus von lebenswahrer und gehobener Anmuth; das Kolorit endlich nicht ohne wirksamen Einklang der kräftig ausgesprochenen Localfarben. So ist die Legende unserer Anschauung nahe gebracht und doch durch die edle und gemessene Erscheinung in eine ideale Sphäre gerückt. — Was freilich allen diesen Gemälden wieder fehlt, ist der tiefere Ausdruck des inneren Lebens und der religiösen Empfindung; man merkt wol, daß dem Künstler die christlichen Stoffe nur ein willkommener Anlaß waren zu schönen Gestalten.

Wol noch günstiger für das Talent und die Auffassungsweise des Malers, als das religiöse Gebiet, war das Alterthum, in das sich denn auch seine Phantasie mit Vorliebe einlebte. Hier fand er ein Feld, auf dem seine ideale Anschauung alles Kleine und Niedrige an der menschlichen Gestalt tilgen und diese dennoch oder vielmehr gerade deßhalb zu vollem Leben herausbilden konnte, zu einem Leben, das ganz das Innere in den

Leib ergießt, in sich selber befriedigt ist und doch mit dem Reiz der Erscheinung den Beschauer anzieht. Hierher gehören im Grunde auch seine mythologischen, wie überhaupt seine nackten Idealfiguren. Griff er aber auf diesem Gebiete zu geschichtlichen Stoffen, so wählte er sich keine großen das Schicksal der Welt entscheidenden Vorgänge, sondern ruhige Situationen, in deren Schilderung sich die stille Innigkeit einfach menschlicher Empfindungen und Beziehungen mit der schönen Bildung der Körper und dem Schwung der Formen leicht vereinigen ließ. In dieser durchaus künstlerischen Weise, welche die Bedeutung des Stoffs in die Schönheit und Vollendung der Erscheinung ganz aufzuheben sucht, sind zwei Gemälde behandelt, welche, ihrem Inhalt wie ihrer Größe nach zur Gattung des historischen Sittenbildes gehörig, doch durch ihre stylvolle Ausführung darüber hinausgehen. Das eine, aus der Zeit des ersten römischen Aufenthaltes, aber 1850 verändert und überarbeitet, stellt die Scene dar, wie Virgil dem Augustus und der Octavia die Aeneide vorliest und letztere bei der Stelle aus dem sechsten Buche über Marcellus („tu Marcellus eris"), in der Erinnerung an den verlorenen Sohn vom Schmerz überwältigt, in den Armen des Bruders zusammensinkt, während seine Gattin Livia, wol nicht ohne Schuld an dem Tode des Jünglings, kalt und unbeweglich bleibt*). Das andere, ein in Frankreich berühmtes Bild des Meisters (vollendet 1839), schildert nach der bekannten Erzählung bei Plutarch und Lucian den Moment, da Antiochos, der Sohn des syrischen Königs Seleukos, von heimlicher Liebe zu seiner Schwiegermutter Stratonike krank daniederliegend, unwillkürlich dem Arzt sein Leiden durch die Bewegung kundgibt, die ihn ergreift, indem er die seinem Lager sich nähernde Geliebte erblickt**). Antiochos, dem der am Bette stehende Arzt forschend die Hand auf das Herz legt, birgt, um sein Gefühl nicht zu verrathen, den Kopf in die Kissen; zu den Füßen des Bettes kniet der Vater verzweiflungsvoll die Hände ringend, während Stratonike von dieser Gruppe abgesondert, mit abgewendetem Gesicht in zögernder ungewisser Stellung verweilt, wie wenn sie das Geheimniß durchschaut hätte. In beiden Bildern war es auf den Ausdruck tief in die Seele greifender Empfindungen abgesehen, die doch wieder durch das Maß und den Formenadel eines über das Gemeine erhobenen Geschlechtes in den Schranken des Schönen gehalten

*) Der Stich des Bildes von Pradier, unter Ingres' Leitung ausgeführt und 1832 vollendet, hat außerdem noch die Figuren des Maecenas und Agrippa.

**) Ebenfalls gest. von Pradier.

sind. Aber mag nun dies daran Schuld sein oder der Umstand, daß der Inhalt beider Scenen sich vom Maler nicht vollkommen aussprechen läßt: der Ausdruck ist einerseits durch eine gewisse Schwäche, wie in der Octavia, unter der Wahrheit geblieben, andererseits durch den Aufwand von zu viel Pathos, wie im Seleukos und im Arzte, über sie hinausgegangen. Ueberhaupt ist das Bild der Stratonike, sonst hervorragend durch die meisterhafte Formbehandlung und die bewundernswerthe Vollendung, mit der alles Einzelne zu künstlerischer Erscheinung durchgebildet ist, durch den Mangel an Einfachheit in seiner Wirkung beeinträchtigt. Das umgebende Gemach und Geräthe, allzu reich ausgestattet, ist mit förmlich archäologischer Anstrengung ebenso sorgfältig ausgeführt, wie die Figuren; Ingres hat hierin einen Zug der romantischen Schule, das Beiwerk möglichst treu im Charakter der Zeit gehalten eine Rolle spielen zu lassen, mit fast pedantischem Eifer aufgenommen und ist so seinerseits unter den Neueren der Erste gewesen, der das antiquarische Interesse in der Kunst und das Bestreben, durch die Nebendinge die Lokalfarbe zu erhöhen, auf das Alterthum angewendet hat. Und wie eben dadurch in der „Stratonike" die Bedeutung der Personen abgeschwächt ist, so haben diese überhaupt nicht die unbefangene Lebensfülle, welche uns aus den Gestalten der großen italienischen Kunst zur Ruhe eines idealen Daseins gemäßigt und doch mit unwiderstehlicher Macht entgegenschlägt. Dieser Mangel wird noch fühlbarer durch das helle freskoartige Kolorit, dem es gleichfalls an Saft und Tiefe fehlt, ja auch durch die spiegelartige Glätte und Feinheit der Ausführung, welche eben dadurch, daß sie das individuelle Werk der Hand ganz verheimlicht, das Leben in ihrer gegossenen Fertigkeit wie gefangen hält*).

Das Hauptwerk aber des Künstlers aus dem Kreise der Antike ist das Plafondbild, „die Apotheose Homers" (1827), das früher einen Saal der Antikensammlung im Louvre schmückte, jetzt im Luxembourg sich befindet und dort durch eine Kopie ersetzt ist. Hier kam es Ingres zu gute, daß er nicht in eine bestimmte Periode, zu einem bestimmten Ereigniß zurückzugreifen brauchte; es galt vielmehr, die Verherrlichung des

---

*) Das Bild war bis zum Jahre 1853 in der Galerie des Herzogs von Orléans und ging dann bei dem Verkauf derselben um den hohen Preis von 63,000 Fr. in den Besitz des Fürsten Demidoff über. In dessen Villa bei Florenz, wo ich es gesehen habe, konnte es in der That den Vergleich mit den dort vereinigten kostbaren Gemälden der älteren Schulen nicht aushalten. 1863 wurde es gar um 100,000 Fr. vom Herzog v. Aumale erstanden.

Dichters durch die Verehrung der Männer aller Zeiten darzustellen, welche auf den Gebieten des geistigen Lebens die bahnbrechenden Anführer gewesen, und so war hier der freischaffenden Phantasie Spielraum gegeben, die Vergangenheit zu lebendiger Gegenwart umzubilden. Hier war es ganz am Platze, in den hohen Gestalten mit dem individuellen Gepräge des Charakters eine stylvolle Form zu verbinden, in der Anordnung den seligen Frieden einer idealen, von der Noth der Wirklichkeit befreiten Beziehung auszusprechen. Der alte blinde Homer, ganz in der Bedingtheit des realen Daseins und doch in ruhiger Größe aufgefaßt, sitzt thronend vor einem jonischen Tempel; eine freischwebende Nike krönt ihn, zu seinen Füßen ruhen die Iliade und die Odyssee als weibliche Gestalten von unsterblicher Schönheit, jene im rothen Gewand und mit dem Schwert Achills stolz den Beschauer anblickend, diese in grünem Mantel und auf das Ruder gestützt träumerisch in die Ferne schauend. Hinter Homer Orpheus, Linus und Musäus; auf der einen Seite Herodot und Aeschylos, Demosthenes, Raphael von Apelles an der Hand geleitet, Alcibiades mit Sappho, Virgil mit Dante, Lykurg und Pisistratos (als Sammler der homerischen Gedichte), vorn auf tieferem Plane Tasso, Shakespeare, Lafontaine, Mozart, Corneille und Poussin. Auf der anderen Seite Pindar voran mit der Lyra, Anakreon, Plato im Gespräch mit Sokrates, Phidias mit dem Meißel, Perikles im Helm, Aristoteles, Michelangelo und Alexander; wieder vorn und tiefer stehend Gluck und Camoëns, Longin und Boileau, Fenelon, Racine und Molière (die vorderen Figuren nur bis zur Mitte des Körpers). Ueber diese Zusammenstellung von großen Männern ließe sich mit dem Künstler rechten; aber es zeigt sich doch in ihr die Weite der Auffassung, die von ihrem idealen Standpunkte aus auch die Vertreter der romantischen Poesie als Fortbildner der geistigen Entwicklung begreift. Von einem würdevollen Leben ruhig bewegt, wenden sich die schöngebildeten Gestalten dem greisen Sänger in mannigfaltiger Weise zu; unbekümmert um den Beschauer ruhen sie fest und einfach auf sich, nur die Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts blicken — wie denn das ganz in der Ordnung ist — in ihren Allongeperücken anspruchsvoll aus dem Rahmen heraus. Dem Allegorischen der Darstellung halten die lebendig charakterisirten Figuren glücklich das Gleichgewicht, Körper und Gewandung sind mit großer Meisterschaft behandelt, selbst die rein idealen Gestalten der Ilias und Odyssee haben eine gewisse natürliche Schönheit der Form und Haltung.

Weniger glücklich ist die Komposition und in ihr zeigt sich wieder die Achillesferse des Künstlers. Von einer durch tiefere Bezüge gebildeten Gruppirung ist keine Rede: in den Stellungen doch ziemlich gleichförmig drängen sich die großen Männer mehr um Homer, als sie ihn umgeben, und durch die Häufung der Figuren entsteht fast der Eindruck einer verworrenen Menge. Zwischen diese ist die geflügelte Nike wie hineingeschneit und durchkreuzt die Hauptlinie der ganzen Anordnung. So entspricht die Gesammtwirkung keineswegs der Vollendung des Einzelnen, sie wird durch den Mangel des Lebens in der Bewegung der Gestalten geschwächt. Dem Beschauer kommt das Gefühl, daß sich hinter der Menge der sich drängenden Figuren eine innere Armuth der Erfindung versteckt, daß es einmal an der schöpferischen Fülle und Mannigfaltigkeit der Phantasie fehlt, welche ihre Objekte in eine bestimmte belebende Situation setzt, und dann, was damit zusammenhängt, am Talent für den rhythmischen Zug der Linien. Wie sehr in beidem die alte Kunst den modernen Meister überragt, zeigt ein Blick auf Raphaels Schule von Athen.

Daß überhaupt jener Reichthum einer schöpferischen Phantasie der sonst so begabten Natur Ingres' versagt war, beweist auch die „Apotheose Napoleons“, ein großes Deckenbild, das er (1853) im Pariser Stadthaus malte. Der Kaiser, eine nackte Idealgestalt in fliegendem Purpurmantel mit dem Ausdruck heiterer siegesgewisser Hoheit, auf prächtiger Quadriga, die gezogen von trefflich im Styl des Parthenon gehaltenen Pferden frei im blauen Aether schwebt; gekrönt von der ihn begleitenden Göttin des Ruhms, vor ihm eine geflügelte Nike, eine wirklich schöne Gestalt, in der sich Anmuth mit Würde verbindet; in der unteren Hälfte des Bildes der leere Thron und das trauernde Frankreich (weibliche Figur), die Arme nach dem Helden sehnsuchtsvoll ausstreckend (dagegen auf dem Teppich die tröstenden Worte: „in nepote redivivus!“), endlich hinter dem Throne eine zürnende Nemesis, welche die wuthverzerrten Gestalten der Anarchie (Revolution?) in den Abgrund hinabstürzt. Höchst tüchtig auch hier im Ganzen die Form und Bewegung der Figuren in ihrer Verbindung von Idealität und realer Natur. Aber wie arm die Erfindung und wie mühsam zusammengebracht durch das Nebeneinander zweier verschiedener Motive, die beide gleich dürftig, in ihrer Allgemeinheit gleich charakterlos sind. Natürlich spricht sich diese Getheiltheit auch in der Komposition aus, der es somit an einheitlicher Wirkung fehlt. Zudem ist die Frage, ob überhaupt die Malerei, die doch mehr oder minder

die Wirklichkeit des Lebens in ihren warmen Schein zu fassen hat, so nahe historische Gestalten und Ereignisse in bloße Phantasiegebilde verflüchtigen kann, ohne in eine kalte und leere Allgemeinheit zu verfallen. — Dieselbe Armuth an erfindender Phantasie, die sich namentlich der bewegten Mannigfaltigkeit des Lebens nicht gewachsen zeigt, haben wir in den kleinen Bildern des Meisters angetroffen, welche Stoffe aus der neueren Geschichte behandeln. Hier ist noch eines Werkes zu gedenken, das durch seine lebensgroßen Figuren in's Monumentale geht und bald nach der Apotheose Napoleons (1854) entstanden ist. Es ist eine Jungfrau von Orléans in der Kathedrale von Rheims bei der Weihung Karls VII. umgeben von einigen Begleitern (gleichfalls historischen Figuren). In dieser einfachen Situation spricht nur die schöne in der Rüstung wol ausgeprägte Gestalt, in Haltung und Ausdruck mehr die stille Ergebung in ihre große Rolle und die ruhige Freude über die erfüllte Sendung, als heroische Größe, während in den gut charakterisirten Nebenfiguren das Gepräge der Zeit treu und schlicht wiedergegeben ist. Hier, wo er nichts weniger als einen erregten drangvollen Moment vor sich hatte, noch eine tiefere Beziehung der Personen, hatte das Talent des Malers leichteres Spiel.

Vielleicht, daß in einer mehr ästhetisch gestimmten Zeit, als die unsrige ist, Ingres manche Anregung gefunden hätte, die auf seine nur langsam und schwer arbeitende Einbildungskraft von belebendem Einfluß gewesen wäre. So wie die Dinge lagen und wie ihn seine künstlerische Natur antrieb, jede Gestalt zu der höchsten Formenreinheit und doch zum vollen Fluß des Lebens herauszubilden, war wol für ihn das dankbarste Feld, auf dem sich sein Talent voll und unbeschränkt bewähren konnte, die ideale Schönheit oder die charaktervolle Wahrheit der Einzelfigur. Also einerseits die Erscheinung des menschlichen, namentlich des weiblichen Körpers in dem Reiz seiner vollkommenen Blüte, die von jeher für die Kulturvölker das Bild gewesen ist eines göttlichen und unvergänglichen Daseins, andererseits die naturwahre und doch in den geläuterten Schein der Form erhobene individuelle Gestalt, d. h. das Bildniß. Für beide Gattungen bedurfte es dessen nicht, was Ingres vorzugsweise fehlte: weder eines großen Aufwandes erfinderischer Phantasie, noch der Fähigkeit einer tieferen, die Gestalt mit dem bewegten Ausdruck des inneren Lebens durchdringenden Empfindung. Und in der That hat der Künstler, so scheint mir, das hohe Ziel, das ihm vorschwebte, nur auf diesen beiden Gebieten ganz erreicht. Aus dem ersteren fallen schon, wie wir gesehen, einige

Werke in den Beginn seiner Laufbahn: er ist auch später auf derartige einfache Motive öfters zurückgekommen (eine aus dem Bade kommende Odaliske vom Rücken gesehen, vom Jahre 1826; Odaliske im Harem mit citherspielender Dienerin vom Jahre 1839). Die schönsten unter diesen nackten Frauengestalten sind außer der Odaliske von 1814 die Venus Anadyomene, vollendet erst 1848, und die „Quelle" von 1856 (siehe die Abbildung). Jene in der Fülle des Weibes und doch noch in jungfräulicher unberührter Keuschheit; diese mädchenhaft eben erst aufgeblüht und wie wenn sie zum ersten Male dem Leben zulächelte: beide in ihrer Art von zauberhafter Wirkung und in der Darstellung des Nackten wol das Vollkommenste, was die moderne Malerei hervorgebracht hat. Was man auch von der Erfindung und Komposition in Ingres' größeren Bildern halten mag, in diesen Gestalten ist die Behandlung des menschlichen Baues im Fluß der Linien und in einer mit der größten Sicherheit durchgeführten Modellirung, die, ganz künstlerisch, dennoch den vollen Schein des Lebens erreicht, von so großem Reize, daß sich das Auge in ihren Anblick mit wahrem Genuß vertiefen kann. Es ist die Apotheose der menschlichen Form, die Verherrlichung des nackten Leibes, welche, die gemeine Sinnlichkeit und jede moderne Lockung verschmähend, das Leben des Körpers gleichsam verklärt und zugleich dem Adel des einfachen auf sich beruhenden menschlichen Daseins seinen vollen Ausdruck gibt. Woran allein auch hier es Ingres bisweilen gebricht, das ist der rhythmische schon durch seine eigene Schönheit das Auge fesselnde Schwung der Linien. Was das Kolorit anlangt, so ist zwar der Mangel der Farbengluth im Fleische insofern wol fühlbar, als die Zeichnung und Modellirung die Natur mit einer Wahrheit wiederzugeben, die kaum zu überbieten ist. Aber die ideale Anschauung, in der sich die Form von der zufälligen Realität reinigt, verträgt sich nicht mit dem satten Schein der Farbe; auch entbehrt der helle kühle Ton, den Ingres seinen nackten Figuren gibt, nicht der Anmuth und Frische.

Im Bildniß zeichnete sich gleichfalls der Künstler frühzeitig aus, wenn er auch erst späterhin in diesem Fach zu seinem Rufe kam. Es dauerte ziemlich lange, bis man sich in Paris an seine einfache und schmucklose fast strenge Auffassung gewöhnte. Endlich hatte er 1833 mit dem Portrait des älteren Bertin*), des bekannten Eigenthümers des

*) Gestochen von Henriquel Dupont.

Die Quelle. Von Ingres.

Journal des Débats, einen durchschlagenden Erfolg. In der That ein Meisterwerk und vielleicht das Größte, was unsere Zeit im Bildniß geleistet hat. Das Bild ist von der eindringlichsten Wirkung: der Charakter der Individualität in der zusammengefaßten Energie des Ausdrucks, in der Eigenheit der Haltung und Wendung, ja selbst in der Kleidung fest erfaßt und zu voller Erscheinung herausgebildet, während Form und Modellirung das körperliche Leben ganz naturwahr und doch in's Große, Charaktervolle erhoben wiedergeben. Es ist eines von den Bildnissen, die uns eine ganze Epoche vergegenwärtigen: hier das gebildete, durch sich selber zu Macht und Reichthum gelangte und sich dessen bewußte Bürgerthum, das unser Jahrhundert überhaupt kennzeichnet und zudem unter der Julíregierung sich als den ersten Stand und die Spitze der Nation fühlte. Auch das ist kein Kleines, wie der Künstler durch das Wesen der Persönlichkeit und die Sicherheit der Behandlung die Ungunst der modernen Erscheinungsweise überwunden hat. Von fast gleicher Vortrefflichkeit sind die Portraits des Grafen Molé und des Herzogs von Orléans*). Auch die feinere zartere Natur der Frauen hat Ingres zu fassen verstanden; so schon 1807 im Porträt der Madame Devauçay (mit Bertin 1833 ausgestellt), an dem selbst der Beschauer von heute über der Kraft und Tiefe des Ausdrucks die häßliche Tracht der Kaiserzeit vergißt, und in demjenigen der Frau von Rothschild aus jüngerer Zeit. Wie übel freilich bisweilen auch auf diesem Felde dem Meister sein abstraktes Ideal mitspielte, zeigt das Bild (1842, im Luxembourg), auf welchem Cherubini im Kostüm des Tages, aber mit dem „klassischen" Mantel drapirt, mit dem Ausdruck des begeisterten Musikers in einem antik dekorirten Gemache unter dem Schutze einer die Hand über ihn breitenden Muse sich darstellt; diese will in den Rahmen um so weniger passen, als sie nicht von vornherein in die Anordnung eingefügt, sondern erst später hinzugemacht ist**). —

Es war oben davon die Rede, wie Ingres, als er 1825 nach Paris zurückgekehrt war, zu öffentlicher Anerkennung kam. Aber noch hatten damals die Romantiker die allgemeine Stimmung für sich und nur allmälig bildete sich eine Partei, die mit unbedingtem Beifall zu dem Meister hielt.

---

*) Beide gestochen von Calamatta; beides meisterhafte Blätter. Es zeugt von dem künstlerischen Werth und dem durchschlagenden Erfolg dieser Bildnisse, daß die ersten Stecher der Zeit sich nicht für zu gut hielten, auf ihre Wiedergabe allen Fleiß und alle Liebe zu verwenden.

**) Lithographirt von Sudre.

Endlich begann sich mit Ende der zwanziger Jahre eine Anzahl von Schülern um ihn zu versammeln, die sich zu seinen Grundsätzen bekannten und sein Ansehen in weitere Kreise brachten. Indessen, das größere Publikum wurde doch nicht für ihn gewonnen; es hatte keinen Sinn für den Ernst und die Strenge seiner leidenschaftslosen Auffassung, für seine gegen den Inhalt gleichgültige, vorab die Form durchbildende Kunstweise. Welchen großen Einfluß diese dennoch in ihrem Unterschiede von der romantischen auf den Fortgang der französischen Malerei hatte, werden wir sehen, wenn auf seine Schule die Sprache kommt. Ingres aber, den Mann von despotischer Ueberzeugung, der jede andere Anschauung als die seinige nicht nur nicht begreift, sondern mit südlicher Heftigkeit geradezu verwirft, der vor einem Bilde von Decamps unwillig den Blick wegwandte, verletzte tief der Kampf, das Für und Gegen, das sich um seine Bilder entspann. Er verachtete die Künstler, denen es auf blendende Virtuosität der Darstellung, auf bestechende Erscheinung des Lebens ankam, einen Horace Vernet zum Beispiel — wie er denn ebenso in der Musik im Gegensatz zu Mozart Rossini geringschätzte — und ertrug es nicht, sie neben sich gestellt zu sehen. Empfindlich berührte ihn jeder Widerspruch, jeder Tadel, jeder Zweifel der Kritik. Hatte er 1824 und die folgenden Jahre einen Wettstreit mit den Romantikern einzugehen, so mußte 1834 sein Symphorian, das Werk von Jahren, auf das er alle Hoffnungen, seine Anhänger die Gewißheit des Triumphes gesetzt hatten, mit der Jane Gray von Delaroche um die Palme ringen, und er es nun erleben, daß nicht ihm, sondern diesem von der Masse des Publikums der Preis zuerkannt wurde. Verbittert ergriff er gern, als ihm die Directorstelle der Akademie in Rom angeboten wurde, diese Gelegenheit, das undankbare Frankreich zu verlassen. So tief hatte die Enttäuschung gegriffen, daß selbst seine Produktionskraft eine Weile gelähmt schien und nur allmälig unter den alten befreundeten Gestalten der Antike und des Cinquecento der Trieb zu seiner Kunst wiedererwachte.

Da, als er 1840 mit der Stratonike nach Paris zurückkehrte, fand er endlich die allgemeine Anerkennung, die man ihm so lange versagt hatte. Die Künstler gaben ihm ein Fest; der König nahm ihn auf und ehrte ihn fast wie einen ebenbürtigen Gast und nicht anders, wie wenn er das Haupt der französischen Schule wäre. Selbst das Publikum zollte nun Beifall der klaren und bestimmten Weise, mit der seine Kunst einen einfachen und doch empfindungsvollen Inhalt zu vollendeter Erscheinung aus-

prägte. Diese Art der Darstellung hatte doch von jeher für die Franzosen ihren Reiz und dazu kam damals, daß die romantische Stimmung nachgelassen und auch die historische Kunst, die in der That den vollen Beifall des Publikums gehabt, ihre erste Blüte schon getrieben hatte. Ingres freilich war das Alles noch nicht genug. Er, der die Kunst, die auf gewöhnlichen Reiz und zugleich nach Brod ausging, aus tiefster Seele verachtete, hätte gern die ganze Malerei des Zeitalters in seine Bahn gezwungen; weil noch andere Richtungen mit ihren Anhängern und ihrem Publikum neben ihm fortlebten, glaubte er noch immer Grund zu Klagen zu haben. Und allerdings das junge Künstlergeschlecht, wenn es auch seine mittelbare Einwirkung erfahren hat, strebt keineswegs dem hohen Ziele nach, das er von jeher vor Augen gehabt; wie andrerseits die größere Menge der Laien in Kunstdingen seit jenem Erfolg vor seinem Namen zwar die gebührende Achtung hat, aber im Ganzen gegen seine Kunst sich kühl verhält, nicht ganz mit Unrecht, da es ihr so oft an der Mannigfaltigkeit des Lebens und an dem zündenden Funken der tieferen Empfindung fehlt. Nichtsdestoweniger hat sich sein hohes Ansehen in Frankreich ein- für allemal befestigt und bis auf die neueste Zeit ungeschwächt erhalten; sowol das Jahr 1848 wie das zweite Kaiserreich haben ihm ihr anerkennendes Siegel aufgedrückt. Als im Revolutionsjahr statt der bisherigen verrufenen Jury eine freierwählte Künstlerkommission die Anordnungen zur Ausstellung traf, war es Ingres, der zum Präsidenten derselben ernannt wurde; das Kaiserreich endlich hat ihn zum Groß-Offizier der Ehrenlegion (1855) und neuerdings (1862) auf eigene Anregung des Kaisers zum Senator gemacht. Zu so hohen Ehren ist in deutschen Landen ein Künstler bisher kaum gelangt; ein Kaulbach freilich hat, was Ingres nicht vermochte, mit praktischerem Lebenssinn verstanden, sich Schätze zu erwerben. Für Ingres aber erhielt der Triumph seine Krone, als nach der Weltausstellung von 1855 die Kritiker der verschiedenen Lager, der allgemeinen Stimme Ausdruck gebend, sich fast einmüthig für ihn erklärten, ja ihn den größten Künstlern aller Zeiten beigesellten. So schrieb im Moniteur Théophile Gautier, der durch seine Neigungen und Grundsätze eigentlich auf Seiten der Romantiker stand: „Ingres ist heute auf den Platz angelangt, den ihm die Nachwelt geben wird, den großen Meistern des 16. Jahrhunderts zur Seite, deren Seele er nach dreihundert Jahren in sich aufgenommen zu haben scheint“; und H. Delaborde, der Verfechter der idealen Anschauung, bei Gelegenheit einer Besprechung der Zeichnungen

des Künstlers: „Seine gezeichneten Studien*) können die Vergleichung aushalten mit den Werken derselben Gattung, welche die Führer aller Schulen hinterlassen haben, und von diesen nehme ich Keinen aus, selbst nicht die Größten.“ Einer solchen Anerkennung hat freilich unsere Betrachtung nicht in allen Stücken zustimmen können.

Stellen wir die deutsche und französische Kunst neben einander, um beide in ihrem Entwickelungsgang zu vergleichen, so möchte wol, wo auf der französischen Seite Ingres steht, auf der deutschen Cornelius seinen Platz haben. Beide waren ganz erfüllt von der Idee der großen wahren Kunst, beiden war es mit ihrem ganzen Denken und Schaffen tiefer heiliger Ernst, beiden um die ideale Darstellung des Menschen zu thun. Allein sonst wie verschieden. Bei dem Deutschen eine seltene Kraft und Mannig-

*) Wie sich aus der Eigenthümlichkeit des Ingres'schen Talentes begreifen läßt, vermag es gerade in den Zeichnungen sich zu ungeschmälerter Geltung zu bringen; doch würde die Darstellung, wenn sie auch auf diese eingehen wollte, für den deutschen Leser wenigstens ermüdend werden. Es ist eine Stärke des Meisters, mit der Linie in den lebendigen Fluß der Formen gleichsam einzudringen und ihre wesentlichen den Bau bestimmenden Züge sicher festzuhalten. Gerade in der Zeichnung konnte sich seine Gabe, die frische Unmittelbarkeit des Natureindrucks zu fassen, aber nach dem Muster seiner großen Vorbilder in geläuterter Form wiederzugeben, am besten bewähren: der lange Umweg durch die mühsame Ausführung fiel weg und die meisterliche nervige Festigkeit der Darstellung erhält durch die Leichtigkeit der Hand, welche im Gegensatz zu den Hauptzügen das Detail nur flüchtig hinwirft, erhöhten Reiz. Dieser findet sich namentlich in den gezeichneten Portraits (Herr und Madame Gatteaux, Madame Ingres, Madame Flandrin und andern). Von seinen Oelgemälden sind die bedeutenden fast alle im Text angeführt; außerdem sind noch zu nennen aus der ersten römischen Zeit: Napoleon als Konsul und Napoleon als Kaiser (Letzteres im Invalidenhaus zu Paris), Romulus als Sieger von Acron (großes Bild in Wasserfarben, jetzt im Lateran zu Rom), Jupiter und Thetis; aus späterer Zeit: eine Scene aus dem Leben Aretins, Tintorett und Aretin (beide 1848), Jupiter und Antiope (1851, Skizze); und aus den letzten Jahren, in denen Ingres mit ungeschwächter Kraft noch als Achtzigjähriger fortgearbeitet hat: eine Madonna als Vermittlerin, ein Oedipus mit der Sphynx in anderer Stellung als der aus seiner Jugend, ein im Kleinen ausgeführter Entwurf, „das goldene Zeitalter“ mit vielen nackten Figuren in den verschiedenen Situationen naiven friedlichen Glückes darstellend, zu einem Wandgemälde für das Schloß Dampierre des Herzogs von Luynes, das der Meister wol angefangen aber nicht vollendet hat, Homer geführt von einem Kinde und ein Bad türkischer Frauen. Endlich noch verschiedene Bildnisse, kaum mehr als zwanzig. Auch hat Ingres einige seiner Bilder mit Variationen wiederholt: so die Angelika, „la vierge à l'hostie“, die Stratonike und Raphael mit der Fornarina. Zu erwähnen sind schließlich noch die Kartons (im Luxembourg) zu den Kapellen von Dreux und Saint-Ferdinand, lauter einzelne lebensgroße Figuren, und einige Zeichnungen zum „Plutarque français“, gest. von Pollet, Laugier, Dien und Henriquel Dupont. Man sieht: für das lange Leben keine große Zahl von Werken.

faltigkeit schöpferischer Phantasie, daher eine große, im ächten Sinne poetische Fähigkeit der Komposition und ein unvergleichlicher Geist der Erfindung, zudem nicht selten eine ergreifende Gewalt des Ausdrucks; aber eine Stumpfheit des Formgefühls und ein Mangel an Bildung in den Bedingungen der Kunst, die ihn seine Stoffe fast nie zum vollen Leben herausgestalten ließen. Bei dem Franzosen dagegen ein mühsamer Prozeß der Conception, ein Stocken im Fluß des Schaffens, das auch den Bildern das Gepräge der Anstrengung aufdrückt, eine gewisse Kälte in der Wiedergabe der Empfindung; aber für die Form ein eminentes durch und durch gebildetes, zur Meisterschaft entwickeltes Talent, das es durch seine Ausdauer und seine Uebung zu einer seltenen Vollendung und Feinheit der Ausführung bringt. Welche Werke hätte das Jahrhundert aufzuweisen, wenn beide Kräfte zu einer vereinigt gewesen wären! Aber fast scheint es, als ob unsere Zeit überhaupt nicht der Boden sei für eine solche ganze Persönlichkeit. Die Fähigkeiten des Genius, die in großen Kunstperioden zu Schöpfungen von herrlicher Kraft und Fülle verbunden gewesen, scheinen jetzt getrennt und vereinzelt nur solche Werke hervorbringen zu können, denen zur letzten Vollendung und zum unvergänglichen Ausdruck eines erhöhten Lebens eben jener naive ungebrochene Einklang des künstlerischen Geistes und damit der Erscheinung gebricht.

Zweites Kapitel.

Die Ingres'sche Schule und die religiöse Malerei unter der Julireqierung und dem zweiten Kaiserreich.

1.

Der Einfluß von Ingres. Hippolyte Flandrin.

Es war ein durchgreifender Gegensatz, in den die Kunstweise von Ingres mit der romantischen Schule trat, wenn sie sich auch in manchen Punkten mit ihr berührte. In dem Bestreben, das wandelbare Leben der Natur und die flüchtigen Empfindungen der aufgeregten Seele in dem wechselnden Spiel des Farbenscheins wiederzuspiegeln, hatte diese die feste Form und Gestalt der Dinge gelockert und aufgelöst, der phantastischen Willkür des subjektiven Geistes freien Lauf gegeben und die vom Einklang mit der Welt losgerissene, von der Noth der Realität verzerrte verkümmerte Gestalt in die Kunst eingeführt. Da trat Ingres auf und faßte wieder in den stillen festen Zug der Linie eine zwar beschränkte, aber vom Zwiespalt und der Last des Gemeinen erlöste, im Frieden mit sich beruhigte Welt. Begreiflich, daß zuerst alle jungen Talente sich auflehnten gegen eine Weise, welche die Kunst wieder in alte Fesseln zu legen und auf eine schon überwundene Stufe zurückzuführen schien. Allein wir haben oben gesehen (S. 298), wie im gesammten Geistesleben einige Jahre nach der Julirevolution, als Rückschlag gegen die romantische Strömung, das Bedürfniß wieder wach wurde nach dem Gesetz und dem geschlossenen Ebenmaß der Form; daß ferner diese Reaktion in der Malerei eine noch größere Rolle spielte, als in der Dichtung.

Bald übte in der That die Anschauung Ingres', so sehr sie von der Gegenwart und ihren Neigungen sich abzuwenden schien, einen

Einfluß von weittragender Bedeutung. Dieser erstreckte sich auf Alle, die nicht selber als Naturen von ausgesprochener Eigenheit zu ihr im Gegensatz standen, selbst auf Meister — wie Delaroche — die einen anderen Weg eingeschlagen hatten. Und so eingreifend zeigt sich auch diesmal der Erfolg einer tüchtigen und ausgeprägten Kunstbildung, daß sich jene Einwirkung, bis in die jüngste Gegenwart reichend, im Verlaufe der modernen Malerei stetig verfolgen läßt, während diejenige der übrigen schulebildenden Meister in der Zerstreuung und Zersplitterung der heutigen Kunst nur schwer zu entdecken ist.

Ein Einfluß freilich, der nur dadurch möglich wurde, daß Ingres den tieferen Zug des modernen Geistes, der der romantischen Schule zu Grunde lag, in seine Anschauung aufnahm. Er trat mit gleicher Entschiedenheit, wie jene, dem akademischen Kunstwesen entgegen, das nach überlieferten Regeln den Geist wie die Natur in den verknöcherten Model gewisser Formen zwingt. Das ist ja seine Kraft, daß er mit eigenem unbefangenen Sinn zur frischen Quelle der Natur zurückging und die großen Vorbilder nur als Mittel gebrauchte, aus ihr das ächte klare Wasser lebendiger Schönheit zu schöpfen. Hierin aber, in dem letzteren Zug, bestand sein Unterschied von der Romantik, wie in dem ersteren seine Verwandtschaft zu ihr. Er entband wieder aus der Natur ihre unvergänglichen vom Kampf und Zufall unverletzten Formen, indem er an der Hand der großen Meister sie durch den reinigenden Aether des künstlerischen Geistes zog, ohne deßhalb weder ihre, der Natur, Eigenthümlichkeit, noch die seiner eigenen Empfindung aufzugeben. Das aber ist es, was die Kunstsprache mit dem Ausdruck stylvoller Anschauung bezeichnen will. Und diese ist immer die Bedingung zur Blüte der monumentalen Kunst, wie zu einem lebenskräftigen Fortgang der Malerei überhaupt. Es galt wieder, auch in der vorübergehenden Erscheinung die ewige unwandelbare Form, in der das Wesen sich ausspricht, hervorzuheben; zu zeigen, daß auch die einzelne Gestalt für sich eine unendliche Bedeutung, ein berechtigtes Dasein hat und nicht blos eine verschwindende Stimme unter andern ist in dem harmonischen Chorgesang, dem malerischen Farbenconcert des Ganzen. Die Malerei mußte sich wieder besinnen, daß sie auf der Fläche das Leben des Körpers, d. h. sowol seine abgrenzende Linie als seine runde Fülle festzuhalten habe, daß somit ihre Grundlage die Zeichnung und die Modellirung sei. Um aber die Form des menschlichen Leibes im künstlerischen Schein zu fassen, dazu muß sie einerseits den Bau der menschlichen Gestalt ver-

stehen, andererseits die mustergültige Weise kennen, in der ein- für allemal die großen Kunstepochen, die Griechen und die Cinquecentisten, die Wirklichkeit der Natur in den Schein der Kunst umgesetzt haben. Dieses doppelte Studium, das der Natur und der italienischen Meister, tiefer und ernster als bisher in die französischen Malerei eingeführt zu haben, ist ein Verdienst der Ingres'schen Schule. Sollen endlich die einzelne Gestalt und ihre Form zu vollem Rechte kommen, so tritt naturgemäß das Kolorit in seinem selbständigen Reize zurück. Denn einmal schlägt im farbigen Schein die innere Stimmung an den Tag und zerwühlt gleichsam das Aeußere, zum anderen sind in ihm alle Erscheinungen aufeinander bezogen, und in dem stilleren, bald lauteren Einklang des Ganzen ihre Formen zu dienenden Trägern ihrer zur Harmonie mitwirkenden Töne geworden. Kräftig und entschieden, aber einfach, mit einer gewissen Kühle und ungebrochenen Strenge spricht daher jene Kunstweise die Lokalfarbe jeder Gestalt aus; sie findet die Harmonie nur in der schlichten Einstimmung der nebeneinanderstehenden Farben, wenn sie dieselbe nicht gar auf Kosten der Farbigkeit überhaupt in's Graue spielen läßt. Doch geht sie in dieser Enthaltsamkeit, von dem Gegensatz zur romantischen Schule allzuweit getrieben, über das Maß hinaus und bleibt daher in der Lebendigkeit des Kolorits selbst hinter ihren italienischen Vorbildern weit zurück, wie sie andrerseits nicht selten die Festigkeit der Form bis zur Trockenheit der Linie treibt. — Auch die Behandlungsweise wird durch das Formprinzip dieser Schule bestimmt. In sich vollendet, wie gegossen, das veredelte Abbild der in Eins gewachsenen Natur soll die Gestalt erscheinen, und daher die technische Hand des Künstlers, die ja nur handwerksmäßiges Mittel ist, nicht sichtbar sein. Mit sorgsamem Fleiß setzt sie die Töne nebeneinander, darauf bedacht, sie ineinander überzuführen und durch keinerlei Willkür das Ebenmaß der Arbeit zu zerstören: auch hierin das Gegenstück zur romantischen Schule, der der geistreiche Zug des den flüchtigen Schein der Dinge erhaschenden Pinsels selber ein Mittel des künstlerischen Reizes ist.

So fest in sich ausgeprägt und abgerundet nimmt die Kunstweise in der französischen Malerei der romantischen gegenüber ihren eigenen Platz ein. Die klassische Schule Davids hat sie mit begraben helfen, aber zugleich aus dieser, was ihre Anschauung Lebensfähiges enthielt, in sich herübergerettet. In Uebereinstimmung aber mit dem Wesen des modernen Geistes griff sie, gleich der romantischen, zur Natur zurück, zum Ausdruck der individuellen Seele und den charaktervollen Bildungen des realen

Lebens. Daher der Einfluß, den ihre strengere schulende Art auf die ganze zeitgenössische Kunst gewann.

Außerdem aber sammelte sich um Ingres eine eigene, sich an den Meister eng anschließende Schule. Daß er diese streng in den Schranken seiner Bahn hielt und eine andere Auffassungs- und Behandlungsweise nicht in sie eindringen ließ, lag schon in der entschiedenen und unbeugsamen Natur des Künstlers, dann auch in der Stellung, die er zu seinem Zeitalter einnahm. So war er als Lehrer der gerade Gegensatz zu David. Dieser war, so lange er in Paris wirkte, der unumschränkte Gebieter auf dem Felde der Kunst: um so bereitwilliger ließ er auch der ihm fremdartigen Eigenthümlichkeit des Schülers freien Spielraum, als den Stempel seines Einflusses im Großen und Ganzen doch alle Werke der Zeit trugen. Ingres aber stand mit seiner Richtung einer anderen, der er zwar in manchen Stücken die Hand reichte, doch im Widerstreite gegenüber. Wer nicht mit ihm ging, mußte gegen ihn sein; wer ihm nicht durchaus folgen konnte oder wollte, Ueberläufer werden. Ueberhaupt befand sich seine Kunst, sobald er einmal nach Paris zurückgekehrt in die Bewegungen seines Zeitalters mit eintrat, im bewußten Gegensatz der strengen Bildung zur regellosen Willkür und war so, während sie positiv wirkte, immer zugleich ein entschiedenes Abwehren. Daher erwartete und verlangte der Meister vom Schüler ein unbedingtes Eingehen auf seine Kunstweise, daher bekannte sich Jeder, der zu ihm hielt, ohne allen Rückhalt zu seiner Anschauung. Aber ebendaher ging auf seine ächten Schüler mit dem geläuterten Formensinn zugleich der ideale Zug seines ernsten, von der Würde der Kunst ganz durchdrungenen Geistes über.

So war es insbesondere mit Hippolyte Flandrin (1809—1864), der, zudem von Allen der Begabteste, in seinen Hauptwerken auf gleicher Höhe mit dem Meister steht. In die Weise desselben hatte er sich so tief eingelebt, daß es fast schien, wie wenn er seine Individualität aufgegeben oder gleichsam gegen die des Lehrers ausgetauscht hätte. Allein einmal war es in dem Schüler eine ähnliche Anlage des Geistes, die ihn unter einer solchen Leitung den gleichen Weg trieb, und dann gebrach es doch auch seiner künstlerischen Natur keineswegs an einem durchgreifenden eigenthümlichen Zug und an ursprünglicher Empfindung. Was ihn von Ingres unterscheidet und vor seinen Zeitgenossen auszeichnet, ist eine in unserem

Jahrhundert sicher seltene Reinheit und Ungebrochenheit der religiösen Anschauung, welche mit einem durchaus künstlerischen Sinn die innigste Verbindung eingegangen ist, so daß beide Eigenschaften vollkommen sich decken; eine Verbindung, die ihn befähigt hat, in der Kirchenmalerei das Höchste zu leisten, was zu erreichen dem Zeitalter überhaupt vergönnt scheint. Für Ingres war im Grunde jeder Stoff, und so auch der religiöse, nichts weiter als ein gelegener Anlaß zur Verherrlichung der menschlichen Form. Flandrin dagegen war von Natur aus ganz durchdrungen von der religiösen Vorstellung und vermochte so, mit diesem Inhalte wieder ihrerseits die künstlerische Erscheinung ganz zu durchdringen. So brachte er, wenn er auch in der Vollendung der Form den Meister nicht immer erreichte, doch Eines hinzu, was diesem fehlte: den überzeugenden Ausdruck eines tieferen Seelenlebens. Daher ist die ideale Kunstweise der vergangenen großen Epochen erst in ihm der modernen Phantasie gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen. Ebendies aber, daß die religiöse Empfindung ohne Rest in die künstlerische übersetzt und die Frömmigkeit des Malers in der Schönheit seiner Gestalten gleichsam aufgegangen ist, eben dies sichert seinen Gemälden ihre Wirkung auch dem Beschauer gegenüber, für den die Kritik des Jahrhunderts die evangelische Geschichte in bloße Mythe und damit auch das Reich des Glaubens aufgelöst hat. Flandrin ist so unter allen Neueren vielleicht der Einzige, der dem religiösen Bilde einen ächten und unverfälschten Reiz zu geben vermocht hat, wenigstens der Erste unter den Wenigen, denen es gelungen ist — wie unsere Betrachtung über die Malerei des Jahrhunderts im ersten Buche (S. 40) andeutete —, sich durch eine ernste Einfachheit der Auffassung und eine rein künstlerische an den großen alten Meistern gebildete Durchführung zu einer tüchtigen und anziehenden Leistung zu erheben.

Daher gebührt ihm die erste Stelle, wenn von der modernen französischen Kirchenmalerei die Rede ist und an ihn hat sich die Besprechung derselben anzuschließen. Diese gehört auch deshalb hierher, weil seit den dreißiger Jahren die ganze Gattung in der Erneuerung der idealen Kunstweise eine Rolle spielt und zum großen Theil unter dem Einfluß der Ingres'schen Schule steht. Was das Verhältniß dieser Malerei zu den religiösen Zuständen und Bewegungen unter der Julireregierung anlangt, so tritt dasselbe bei Flandrin, wenn dessen Wirken auch der Zeit nach damit zusammenfällt, doch weniger hervor: eben weil bei ihm die religiöse Stimmung blos Sache des Gemüths, ich möchte sagen, rein natürliche Anlage

war. Ich werde daher jener Beziehung der neuen christlichen Kunst zur Gesittung und Literatur erst später gedenken.

Wol Keinem der modernen französischen Maler, die zu Ansehen gelangt sind, ist es so schwer, wie Flandrin geworden, ihren Weg zu machen. Der Mittlere von drei Brüdern*), welche der Vater, ein unbemittelter Miniaturmaler zu Lyon, der widerstrebenden Mutter entgegen für die Kunst bestimmt hatte, um sie das hohe Ziel erreichen zu sehen, zu dem er selber nicht hatte durchdringen können, war der junge Hippolyt fast als Knabe noch auf seine eigenen Ersparnisse durch Zeichnungen und Lithographien angewiesen, um die Mittel für die entscheidende Studienreise nach Paris allmälig zusammenzubringen. Noch kündete sich übrigens in diesen ersten Versuchen die Eigenthümlichkeit seines Talentes nicht an; es waren genreartige Schilderungen des Soldatenlebens in der Art von H. Vernet und Charlet, mit denen sowol er als sein jüngerer Bruder Paul, der spätere Landschafter, sich die ersten Sporen verdienten. Endlich war eine kleine Summe beisammen, mit der beide eine Weile in Paris auszukommen hofften, um sich unter einem tüchtigen Meister auszubilden; die Reise freilich mußte zu Fuß gemacht werden. Sie waren an Hersent gewiesen worden; aber auf die Anregung und das Beispiel eines Landsmannes (Guichard) traten sie in das Atelier von Ingres ein, dessen noch nicht lange eröffnete Schule damals unter den Künstlern schon zu großem Ansehen gelangt war. Und nun bildete sich rasch zwischen Lehrer und Schüler das innige Verhältniß, das bis zu dem Tode des Letzteren gedauert hat. Nach kurzer Zeit schon zeichnete sich der ältere Flandrin vor den Uebrigen aus, wie wenn die große ideale Anschauung des Meisters seine Fähigkeiten nun erst entfesselt hätte; nicht blos durch seinen eisernen Fleiß und seine Fortschritte, sondern vor Allem durch die tiefe Ueberzeugung, mit der er die Grundsätze Ingres' in sich aufnahm. Zeitlebens, auch dann noch, als er ihm ebenbürtig zur Seite stand, schaute er mit schwärmerischer Verehrung zu dem Manne hinauf, der ihm den Ernst und die hohe Bedeutung der Kunst erschlossen hatte, wie seinerseits Ingres auf den geliebten Schüler alle Hoffnungen setzte, in seinen Triumphen mitauflebte und als er 1855 eine Portraitzeichnung von ihm machte, die Widmung hinzufügte: „dem Freunde und großen Künstler H. Flandrin." Ein Verhältniß in der

*) Der Aelteste, Auguste Flandrin, im Portrait und im Genre thätig, ist schon 1842 gestorben, ein Talent, das über das Mittelmaß nicht hinauskam; von dem jüngeren wird bei Betrachtung der Landschaft die Rede sein.

That, wie es in den veröffentlichten Briefen des Letzteren*) klar vor den Augen der Zeitgenossen liegt, das auf der geistigen Verwandtschaft zweier edler und reiner Naturen, sowie auf der Größe ihrer gemeinsamen Zwecke beruht, und ein neuer Beleg, wenn es dessen für die Gebildeten unter den Deutschen noch bedürfte, daß wir allzulange über den Leisten des alten Ammengeredes von dem oberflächlichen und leichtfertigen Wesen der Franzosen die ganze Nation geschlagen haben. Wenn wir doch einmal stolzer und entschiedener in unserem Handeln, dagegen in unserem Urtheil über andere Völker milder und bescheidener werden wollten.

Für den jungen Flandrin waren übrigens die Pariser Studienjahre eine schwere Zeit. Die härtesten Entbehrungen hatte er durchzumachen, bis es ihm endlich 1832 — zudem in der Arbeit durch eine Krankheit gehindert — gelang, mit seinem „Theseus, von seinem Vater bei einem Feste wiedererkannt", den großen Preis zu gewinnen, der ihm den Weg in die römische Akademie bahnte. Das war zugleich der erste Sieg, den die Ingres'sche Schule feierte. Dies, verbunden mit dem Talent sowol als dem tüchtigen Können, das sich in dem Bilde zeigte, brachte den jungen unbekannten Maler schon damals zu solchem Ansehen, daß ihn die Gesellschaft gern in ihre Kreise gezogen hätte, wenn er nur durch den Besitz von Hut und Frack im Stande gewesen wäre, ihrem Rufe zu folgen. In Rom dann, wo er wenigstens sorgenlos seine Studien fortsetzen konnte, waren es namentlich die Meister der Form, Raphael und die Florentiner, andrerseits die Ueberreste der griechischen Kunst, an denen er mit begeistertem Sinn rastlos und unermüdlich sich bildete. Er kannte nicht, noch liebte er die Zerstreuungen der lebenslustigen Jugend, ohne doch eine enge und nüchterne Natur zu sein; es war ein stiller und ideal angelegter Charakter, der in der Weichheit und Keuschheit seiner Empfindung fast an das Weibliche streifte und damit doch den Ernst und die Energie eines männlichen Sinnes verband. Das allerdings läßt sich nicht verhehlen und wird sich uns auch an seinen Werken zeigen, daß er eine einschneidende

*) Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin, herausgegeben durch den Vte Henri Delaborde, Paris 1865. Als Beispiel nur die eine Stelle aus einem Briefe, den Flandrin bei seinem letzten römischen Aufenthalte ein Jahr vor seinem Tode an Ingres schrieb: „Malgré le bonheur que j'ai de vivre à Rome, je me plains souvent d'être si longtemps sans vous voir, sans vous entendre, vous dont la parole et l'exemple nous ont fait connaître et aimer le beau! Partout où j'éprouve quelque émotion (et c'est souvent), qu'elle vienne de l'art ou de la nature, j'en rends grâces à vos enseignements, je vous remercie du fond du coeur . . . ."

kühn durchbrechende Lebens- und Schaffenskraft mit nichten besaß. Vielmehr war der durchgehende Zug seines Wesens eine gleichmäßige und gehaltene Mitte, der ruhige Einklang der Seele mit einer beschränkten und vom Gewühl des Tages abseits gelegenen, aber auch von allem Unedlen geläuterten Welt. Eben die Klarheit und Stetigkeit, die dadurch in sein ganzes Denken und Wirken kam, befähigte ihn, die großen Vorbilder, denen er wie sein Meister mit unerschütterlicher Treue folgte, ganz in sich aufzunehmen und mit seiner eigenen Empfindung, seiner eigenen Naturanschauung tief und gründlich zu verarbeiten. In Rom endlich fand er die Muße, für seine geistige Bildung nachzuholen, was er in der Jugend durch seine kümmerlichen Verhältnisse hatte versäumen müssen. Indem er sich nun mit ursprünglichem und unberührtem Sinne in die heilige Schrift, in Dante und die Dichter des Alterthums einlebte, fand er sich nur um so entschiedener auf der künstlerischen Bahn fortgetrieben, die er einmal eingeschlagen.

Die Gemälde, welche Flandrin als Zögling der römischen Akademie nach Paris schickte, bezeugen sowol jenes gründliche Studium der großen Meister, als eine lebendige Auffassung der Natur. Es sind zum Theil bloße Studienfiguren (Polytes, die Bewegungen der Griechen beobachtend; ein Euripides, in dem übrigens der Ausdruck der Begeisterung mißlungen ist; ein junger Hirt; ein nackter Jüngling am Strande des Meeres, eine Gestalt von edler Anmuth, in der Form breit und sicher durchgeführt*), jetzt im Luxembourg), in denen allerdings der eigene Charakter seines Talentes noch gebunden ist, zum Theil aber größere Kompositionen, die in der Anordnung und im Ausdruck den Uebergang bilden zu seiner späteren selbständigen Weise: Dante und Virgil in dem Kreise der Neidischen (nach dem 13. Buche des Fegefeuers; im Salon von 1836 ausgestellt, jetzt im Lyoner Museum), der heilige Clarus, der erste Bischof von Nantes, Blinde heilend (Salon von 1837; jetzt in der Kathedrale von Nantes), Christus und die Kindlein (Salon von 1839; jetzt in Lisieux)**). Alle zeigen eine einfache stylvolle Gruppirung und wie sich

*) Bei ihrem Anblick, so wird erzählt, habe Ingres, den Schüler umarmend, ausgerufen: „je vois que la grande peinture n'est pas encore morte en France.“ Ein Zug, der dem überschwenglichen, überströmenden Wesen des Mannes ganz gleich sieht, den übrigens Flandrin selber in einem Briefe vom 24. März 1836 fast ebenso erzählt, nur mit Bezug auf ein anderes Bild. Da es kaum wahrscheinlich ist, daß die Scene sich so ähnlich wiederholt hat, wird sie wol nur für Letzteres, den heiligen Clarus (siehe oben), ihre Gültigkeit haben.

**) Lithographirt von Auguste Hirsch.

von dem trefflichen Schüler Ingres nicht anders erwarten ließ, eine durchgebildete Zeichnung und Modellirung; aber in den beiden letzteren spricht sich zugleich eine stille maßvolle Empfindung mit anmuthiger Klarheit aus. Sie waren es auch, die dem Künstler in Paris wenigstens den Beifall der Kenner erwarben; Ary Scheffer soll es vor jenem Christus mit den Kindlein bitter beklagt haben, daß er nicht wie Flandrin durch eine gründliche Schule gegangen und so nur unsicher und halb zur Erscheinung bringen könne, was er empfinde.

Die Anerkennung endlich, welche nun Flandrin gefunden, verschaffte ihm den Auftrag zu einer monumentalen Arbeit, und damit war seinem Talente die wahre Bahn geöffnet, wie denn auch das religiöse Gemälde nur in der stimmungsvollen Umgebung des kirchlichen Raums zur vollen Geltung kommt. In der Kirche Saint-Severin hatte er die Kapelle des Evangelisten Johannes zu malen. Die drei Wandgemälde, die er 1841 in Wachsfarben ausführte, die Berufung des Johannes und Jakobus von ihrem Fischergeschäfte zum Apostelamt, das Abendmahl und die Apokalypse, zeigen uns den Künstler in freierer Bewegung, als jene Staffeleibilder, die noch das Merkmal einer gewissen Befangenheit in den Schranken des Studiums tragen. Namentlich ist in der Darstellung des Abendmahls eine anziehende Klarheit und Einfachheit der Komposition, in den Gestalten verbindet sich mit würdevoller Haltung und monumentalem Gepräge der unbefangene Zug des Lebens; auch spricht sich die schmerzliche Empfindung des Johannes edel und natürlich aus, wie gleichfalls in dem Bilde der Berufung die Geberde Jesu und die Bewegung der aufstehenden Jünger die Seele des Vorgangs wahr und mit ansprechender Ruhe versinnlichen. In diesen, wie überhaupt in allen monumentalen Malereien des Meisters macht das Kolorit keinerlei Anspruch darauf, die Figuren aus einer umgebenden Licht- und Lufthülle mit malerischer Wirkung heraustreten zu lassen und ihnen mit warmen tiefen Farben den täuschenden Schein der Realität zu geben. Es ist, wie bei Ingres, der Form und Gruppirung untergeordnet. Denn auf der Zeichnung beruht für Flandrian die ganze Kunst; in ihr drückt sich Alles aus, so schreibt er selber öfters, was Edles in der letzteren ist; „sie vereinigt — nach einer Stelle aus seinen hinterlassenen Notizen — in dem Auge des Künstlers die Fähigkeiten des Gesichts, des Gefühls und des Gedankens.“ Daher ist das Kolorit, wie er sich an einer andern Stelle ausdrückt, „in der großen Kunst nur die nothwendige Folge der wahren Zeichnung.“ So hat es ihm nur die Aufgabe,

mit ziemlich hellen einfachen, wenig gebrochenen, gleichmäßig ausgebreiteten Tönen und dem ruhigen Einklang derselben die Bedeutung der Gestalten und die Anordnung zu heben. Eine Mäßigung, die in Wandgemälden, welche weder die architektonische Fläche durchbrechen noch aus ihr herausspringen sollen, und namentlich in religiösen, die eine gewisse Sammlung und Ruhe der Erscheinung bedingen, wol ihre Berechtigung hat. Allein nicht blos Raphael, auch die Florentiner, ein Masaccio und Filippino Lippi, haben es verstanden, mit monumentaler Klarheit und Stille des Kolorits die überzeugende Wärme des Lebens zu verbinden und so die religiösen Gestalten unbeschadet ihrer idealen Größe in seinen vollen saftigen Farbenschein zu tauchen. Das hat Flandrin so wenig vermocht, wie Ingres, und wenn auch der matte in's Fahle gehende Freskoton seiner monumentalen Werke ihre Wirkung nicht gerade beeinträchtigt, so gibt er ihnen doch die Kühle und das blasse Licht einer der Gegenwart ganz entrückten und in die Sage verflüchtigten Welt. War dies Absicht, um gleichsam den reinen Aether des Ueberirdischen über die Gestalten auszugießen, so verbarg sich hinter dieser Absicht doch ein Unvermögen. Uebrigens dürfen wir nicht vergessen, daß die moderne monumentale Malerei überhaupt unter dem Verlust der Freskotechnik leidet, den die Neuzeit, indem sie von der ausgelebten Kunst und Tradition des achtzehnten Jahrhunderts sich loslöste, herbeigeführt hat. Man hat sie, wie wir schon bei Delacroix gesehen, in Frankreich namentlich durch den Gebrauch von Wachsfarben zu ersetzen gesucht; allein angenommen auch, daß diese die Klarheit und Ruhe der Freskomalerei, ihre gleichsam gemilderte Kraft zu erreichen vermöchte, so fehlt es doch nun an der festen Kette der Entwicklung, welche allein der Kunst die Herrschaft über die technischen Mittel sichert, um das in der Phantasie schwebende Bild zu unverkümmerter Erscheinung zu bringen. Die Versuche jener Art, welche seit mehreren Jahrzehnten in Frankreich gemacht werden, haben allerdings manche tüchtige Ergebnisse geliefert, und im Ganzen ist man dort gegenwärtig mit jenem und ähnlichen Verfahren weiter gekommen, als in Deutschland mit der Freskobehandlung; aber doch ist das Gelingen fast immer zufällig, durch allerlei Experimente und Anstrengungen erkauft, und so gebricht es meistens den Künstlern an der leichten und sichern Hand, mit der ehemals die italienischen Meister ihre Vorstellungen in ursprünglicher Frische zum Ausdruck brachten.

Noch ist in den Malereien von St. Severin eine gewisse Gebundenheit an die Vorbilder bemerkbar, in der sich die eigene Seele des Künstlers

nur wie verhüllt ausspricht; denn die Aufgabe, die er sich setzte, eine vollendete Form nach griechischem und raphaelischem Muster mit der feierlichen und ausdrucksvollen Anordnungsweise Giotto's*) zu vereinigen, war schwierig und lähmte die eigene Erfindungskraft. Freier dagegen und von ursprünglicher lebensvoller Empfindung getragen sind die Gemälde, die er 1842—44 im Chor der Kirche St. Germain-des-Prés ausführte: auf der einen Seite der Einzug Christi in Jerusalem**), auf der anderen die Kreuztragung, über beiden die allegorischen Figuren der theologischen und moralischen Tugenden und die Heiligen der Kirche. Namentlich aus dem ersteren Bilde spricht eine anziehende Stille und Innigkeit des Gefühls, während die Formvollendung, welche Flandrin immer anstrebte, wenn auch die Anstrengung der Arbeit noch nicht ganz überwunden ist, hier noch entschiedener hervortritt, wie in seinen früheren Werken. So weit eine solche etwas künstliche Verschmelzung von persönlicher Frömmigkeit, eigener Naturanschauung und dem Studium sowol der griechischen als italienischen Kunst den Mangel des ganzen vollen Gusses überhaupt ersetzen kann, läßt sich das Bild als eins der wenigen ächten Kunstwerke bezeichnen, welche die moderne Malerei in der religiösen Gattung aufzuweisen hat. Weniger glücklich war Flandrin in der Darstellung der Kreuztragung. Hier, wo es galt, einen bewegteren Vorgang und ein tieferes Leiden zu veranschaulichen und doch die Würde der Gestalten und die gehobene Stimmung des Ganzen zu wahren, war die Aufgabe für den Maler der Gegenwart, der ja nicht unbefangen und nicht mit einer ihm überlieferten Anschauungsweise an's Werk geht, ungleich schwieriger; auch sagten dem Talente des Künstlers solche Momente von mehr dramatischer Erregtheit kaum zu. Da er den Ausdruck der Ruhe und Sammlung nicht aufgeben wollte, wußte er doch andrerseits den des Schmerzes und der tieferen Erregungen der Seele nicht zu treffen; auch greift diesmal in den Figuren die Bewegung des Körpers durch die Gewänder nicht deutlich durch. Im eigentlichen Chor der Kirche

*) Man hat Flandrin vorgeworfen, daß sein Johannes im Abendmahl demjenigen Giotto's im Refektorium von Santa Croce in Florenz entnommen sei. Das Uebel wäre so groß nicht, und allerdings eine Aehnlichkeit ist zwischen den beiden Figuren. Aber im Ganzen hielt sich Flandrin nicht sklavisch an einzelne Typen der italienischen Kunst, sondern an ihre ganze Art, die Form zu sehen und wiederzugeben; die einzelnen Geberden und Bewegungen, wie er sie haben wollte, entnahm er der Natur, indem er sie meistens an sich selber versuchte und dann das für gut befundene Motiv von seinem Bruder Paul skizziren ließ.

**) Gestochen von Soumy, nach dessen Tod vollendet von Poncet.

malte dann Flandrin 1846—1848 die zwölf Apostel, einfach charakterisirte Gestalten von ernster feierlicher Haltung. Ganz weiß gekleidet, um die Wirkung stiller Größe zu erhöhen („moralement, c'est beaucoup plus beau," als nämlich die farbigen Gewänder, schrieb er an seinen Bruder): ein deutlicher Beweis, wie sehr der Meister das Kolorit als ein untergeordnetes Mittel der Darstellung betrachtete.

Mit diesen Werken war er auf der Höhe seines Talentes angelangt und durch die allgemeine Stimme den ersten Künstlern seiner Zeit beigesellt. In demselben steten und ruhigen Fortgange, den seine Kunst genommen, war auch sein Leben verlaufen: dem klaren Wasser gleich, das über ebenem Grunde durch Wiesen leise hinabfließt und kaum von einem Luftzug bewegt wird. Es nöthigt uns ein Lächeln ab, wenn man — wie das französischerseits geschehen ist — einen modernen Maler mit Fiesole vergleicht, von dessen Lebensumständen wir zudem nichts wissen; aber von dem Seelenfrieden und der stillen Heiterkeit, die uns aus den naiven Werken des frommen Dominikanermönchs von San Marco entgegenblicken, von dem tiefen Einklang zwischen Leben und Kunst, der aus ihnen spricht, finden sich deutliche Züge doch auch in den Bildern des Franzosen, die einen so viel größeren und bewußten Anspruch auf vollendete Darstellung machen. Und in der That, das künstlerische Wirken Flandrins ist die reife Frucht einer solchen natürlichen ungebrochenen Einstimmung zwischen dem Talent und der Laufbahn des Malers, der Denk- und Empfindungsweise des Menschen, den Gewohnheiten und dem stillen Fluß seines Daseins. Zu dem schönen Verhältniß zu Lehrer und Bruder, zu dem Gefühl, anerkannt und von der Last der Sorgen befreit zu sein, zu der Befriedigung, das wahre Feld seiner Anlagen in der monumentalen Kunst gefunden zu haben, kam nun noch seit 1843 eine glückliche Ehe, so still und friedlich, wie sein ganzes Leben war. Und so trafen alle Bedingungen zusammen, ihn auf der Höhe zu erhalten, die er erreicht hatte. Denn immer, nach wie vor, auch da ihm Alles nach Wunsch ging, blieb er dem eingeborenen Zug seiner Natur treu, in der Kunst mit unermüdlichem Fleiß immer die höchste Vollendung anzustreben. Nicht Ein Stück vielleicht ist in seinen Malereien, das er nicht vorher mit der größten Sorgfalt auf dem Karton, immer mit strenger Berücksichtigung der Natur, durchgearbeitet hätte. Und so wurde es ihm möglich, seine Gedanken trotz des langen Weges, den sie durch das Studium sowol der Natur als seiner verschiedenen Vorbilder zu nehmen hatten, lauter und unumwunden wiederzugeben, mit einer Art von Frische

und Aufrichtigkeit, die eben den Bildern ihre Wirkung sichert; mit einem Worte, der reinen Empfindung, die sein ungetrübtes Gemüth erfüllte, den unverholenen Ausdruck zu geben, der in diesem ächt künstlerischen Gewande auch den Beschauer noch anzieht, dem das christliche Jenseits in ein bloßes Fabelreich zusammengesunken ist.

In den monumentalen Werken, die er weiterhin nach 1848 auszuführen hatte, ist daher nirgends ein Nachlaß der Kräfte, vielmehr, je nachdem er sich die Aufgabe stellte, immer das Höchste erreicht, dessen sein immer tiefer durchgebildetes Talent fähig war; ja, indem er die großen Vorbilder, von denen er keinen Augenblick ließ, noch inniger mit seiner eigenen Naturanschauung verarbeitete, öfters sogar noch ein Fortschritt. In den Malereien (auf Goldgrund), mit denen er 1848 49 — unter Beihülfe von Paul Flandrin, Paul Balze, einem Schüler von Ingres, und Louis Lamothe, der sich unter ihm selber gebildet hatte, — die neuerbaute Basilika von St. Paul zu Nimes ausschmückte, lehnte er sich, um in Uebereineinstimmnung mit dem Baustyl der Kirche zu bleiben, an Giotto, die Sienesen und Fiesole an, soweit diese die altchristliche Anordnungsweise aufgenommen und fortgebildet haben. Indem er aber den der letzteren eigenen Charakter, nämlich den mit den einfachsten Mitteln bewirkten Ausdruck feierlicher überweltlicher Größe, gehaltener würdevoller Empfindung, beizubehalten suchte, strebte er doch wieder in der einzelnen Gestalt nach der hohen Vollendung der Form, wie sie Phidias und Raphael erreicht haben. In der mittleren Apsis der thronende Christus mit ausgebreiteten Armen, zu seinen Seiten Peter und Paul in majestätischer Gewandung, zu seinen Füßen ein König und ein Sklave, der Eine seine Krone, der Andere seine Ketten niederlegend; auf den Wänden des Chors die Evangelisten und Doktoren der Kirche; dann auf den Mauern der Seitenschiffe einerseits die Märtyrer, darüber zwei Engel mit Palme und Joch, Schwert und Krone, andrerseits die Jungfrauen, über ihnen die Engel der Keuschheit und der göttlichen Liebe, alle diese Figuren in festlichem Zuge dem Altare zuwandelnd; in den Seitenapsiden endlich einerseits die Krönung der Jungfrau*), die namentlich in der schlichten stimmungsvollen Anordnung der altitalienischen Weise gehalten ist, andrerseits die Entzückung des heiligen Paulus: das Ganze getragen von einer stillen und gesammelten Empfindung und durch den Einklang der idealen Strenge, wie sie durch die Ausschmückung alt-

*) Gestochen von Am. Schneider.

christlicher Kirchen zieht, mit der lebensvollen Schönheit der Gestalten von nicht geringer Wirkung. Von ähnlicher Art, in der Eintheilung und Gruppirung nach dem Muster der altchristlichen (früh-byzantinischen) Kunst behandelt sind die Malereien in den drei Apsiden der alten Abteikirche von Ainay bei Lyon, im Jahre 1855 ausgeführt: in der mittleren der segnende Christus, zu seinen Seiten in einfacher statuarischer Anordnung Maria, die weiblichen und männlichen Heiligen der Kirche und der Stadt; in den beiden Seitennischen symbolische auf die Abtei bezügliche Handlungen des h. Badulf und h. Benedikt. Noch einfacher ist die Komposition in den beiden Gemäldefriesen, mit welchen Flandrin in der Kirche St. Vincent de Paul 1850—1854 die Wände des Schiffes schmückte (die Darstellung im Chor ist von Picot): wie mir scheint, das Meisterwerk des Künstlers. Auf der einen Seite die Apostel, Märtyrer, die Kirchenväter und h. Bischöfe; auf der anderen die h. Frauen, die Jungfrauen, Märtyrerinnen und Büßerinnen*). Wie von Einem Gefühl bewegt, in stiller Andacht, und doch von ihrem göttlichen Beruf ganz durchdrungen, daher in grandioser Würde, schweben sie, zwei feierliche Reihen bildend, vorwärts dem Heiland zu, gleich Gestalten, die in sich den Himmel mit der Erde vereinigen. Gerade durch die Einfachheit und Ruhe, mit der die Figuren, zu schlichten Gruppen verbunden, alle von derselben Stimmung getragen und dennoch jede zu einem Charakter ausgeprägt, in edler Gemessenheit dahinschreiten, ist das Ganze von großer Wirkung. Man hat den Zug mit den Panathenäen des Parthenons verglichen und allerdings ist das Vorbild der reliefartigen Anordnung wol fühlbar; aber eine neue Empfindung, wie sie das Alterthum nicht kannte, ist den Gestalten eingehaucht und der Adel des in ihnen ausgesprochenen Lebens hat den innigeren Zug der christlichen Zeitalter. Von anziehender Schönheit und Stille sind namentlich die h. Jungfrauen, die in der anmuthigen Bildung und in der seligen Milde des Ausdrucks die weiblichen Figuren der Kirche zu Nimes noch übertreffen. Die Ausführung durchaus einfach, breit und gediegen; auch das Kolorit diesmal durch den hellen sanften und doch nicht kraftlosen Ton, sowie durch seinen weichen Einklang mit dem Goldgrund nicht ohne Reiz.

Flandrin wurde nach diesem neuen Erfolge, der ihn in Frankreich unbedingt an die Spitze der religiösen Maler und selbst über Lesueur stellte, in St. Germain-des-Prés, wo er den Chor gemalt hatte, nun auch

*) Von Flandrin selber in einer Reihenfolge von 14 Blättern lithographirt.

die Ausschmückung des Schiffes übertragen. Hier fand er Gelegenheit zu einem umfassenden Bildercyclus; er schilderte die Hauptmomente des Alten und des Neuen Testamentes in zwanzig Gemälden, von denen je zwei zusammengehörig dem dogmatischen Verhältniß von der Verheißung im alten zu der Erfüllung im neuen Gesetze Ausdruck geben. Also neben der Verkündigung die Erscheinung Jehova's im feurigen Busch, neben dem Sündenfalle Christi Geburt, neben dem Aufgang des Sterns zu Balaam die Anbetung der Magier (s. die Abbildung), neben dem Durchzug durch das rothe Meer die Taufe Jesu, neben dem Brot und Wein spendenden Melchisedech das Abendmahl, neben dem Verrath der Brüder an Joseph den Judaskuß, neben dem Isaaksopfer die Kreuzigung, nebem dem Jonaswunder die Auferstehung, neben der Scheidung der Völker beim Thurmbau zu Babel die Aussendung der Apostel: eine Zusammenstellung, wie sie bekanntlich nach der kirchlichen Ueberlieferung schon in der älteren Kunst vorkommt, die aber hier entschiedener als sonst durchgeführt ist. Wir sehen hier natürlich davon ab, daß für unser heutiges Bewußtsein diese Beziehung des alten Testamentes auf das neue als ein willkürliches und völlig grundloses Erzeugniß jener Tradition ganz und gar dahingefallen ist, und so die Wirkung, die für den Gläubigen das Nebeneinander der Scenen haben mag, verloren geht; uns beschäftigt nur die künstlerische Weise, mit der Flandrin jenen so oft behandelten Stoffen eine neue Seite abgewonnen hat. Man muß es ihm lassen, daß er auch hier jedesmal den Vorgang mit seiner Empfindung zu durchdringen und mit der Strenge idealer Auffassung, welche jede episodische und blos malerische Zuthat verschmäht, in großen einfachen Zügen wiederzugeben verstanden hat (so ist z. B. die Anbetung der Magier gerade das Gegentheil von der naiv weltlichen Art, mit der die Eyck'sche Schule den Gegenstand behandelt hat, wie von der rauschenden festlichen Schilderung der späteren Italiener). Zudem hat er sich hier, wo es sich um bewegtere Motive handelte, mit richtigem Sinne nicht blos in der Zeichnung, sondern auch in der Kompositionsweise die reife Kunst des Cinquecento zum Muster genommen und mit Freiheit benützt. Indessen lassen die Gemälde den frischen Wurf einer durchgreifenden Kraft, das unbefangene Leben einer ihre Fülle ausströmenden Phantasie vermissen; gar zu knapp zugemessen und besonnen sind Ausdruck und Bewegung, und öfters merkt man der grandiosen Einfachheit der Anordnung die Absicht an. Hingegen zeigen wieder die alttestamentlichen Figuren, die über jenen Bildern zwischen den Fenstern angebracht sind, in Form und

Die Anbetung der Magier. Von Hippolyte Flandrin.

Digitized by Google

Haltung edel durchgebildete Gestalten, das Talent des Künstlers von seiner besten Seite, wie auch die architektonische, in den Raum stimmungsvoll eingepaßte Anordnung seine große Begabung für die monumentale Kunst bewährt.

Merkwürdig, wie mitten in dem kritischen neunzehnten Jahrhundert und gerade durch einen Franzosen die kirchliche Malerei eine Nachblüte treibt, der sich eine gewisse ungekünstelte Innigkeit des Ausdrucks und Kraft der Gestaltung nicht absprechen lassen. Freilich, gerade dem Franzosen kommt zu statten, daß er, aus einem durch und durch katholischen Stamme, dem positiven Christenthum noch näher steht, als wir Germanen; so wird der Einzelne, dessen Gemüthsart und Lebenslauf der Entwickelung eines frommen Sinnes günstig sind, weder durch den Widerspruch mit der ihn umgebenden Welt aus der seinen Geist umhüllenden Empfindung geweckt, noch gewaltsam in sie hineingetrieben. Darin besteht von vornherein ein großer Unterschied zwischen Flandrin und den deutschen Nazarenern, z. B. Overbeck. Jener war ein katholischer Christ von Haus aus und aus naivem Drange; diesen trieb die romantische Rückströmung, im Konflikt mit dem kalten scharfen Luftzug des deutschen Geistes, in den warmen Schooß der Kirche. Die Frömmigkeit des Bekehrten ist immer aufgeregt und fieberhaft und will mehr thun, als vielleicht dem christlichen Gotte selber bequem ist. Dieser Unterschied zwischen dem Deutschen und Franzosen in der religiösen Gesinnung spricht sich ganz eigen auch in ihrer Kunstübung aus. Overbeck, wie überhaupt die Nazarener, hat sich vornehmlich an den italienischen Meistern inspirirt, welche die Frömmigkeit im Ausdruck wie einen besonderen Treffer ausspielen, an Perugino und der umbrischen Schule; und da ihm vorab daran liegt, seine Gestalten mit der christlichen Empfindung ganz auszufüllen, frägt er wenig danach, ob sie in der Form und Bewegung die Sicherheit und Kraft des natürlichen Lebens haben. Oder vielmehr: weil sie den übersinnlichen Zug des Jenseits haben sollen, brauchen sie wenig von der Realität des Diesseits*).

---

*) Flandrin selber merkte bei aller Anerkennung des gleichgesinnten deutschen Meisters recht wol, woran es ihm fehlte. So schreibt er 1833 in einem seiner Briefe: „Overbeck se sert tout-à-fait de l'enveloppe des vieux maitres; il observe la nature, mais de son aveu il ne l'a presque jamais devant les yeux lorsqu'il travaille. D'ailleurs il ne tient pas à faire de la peinture, il ne tient qu'à rendre ses idées, à les écrire. Je crois qu'il a tort: car s'il veut se servir de la peinture pour écrire ses idées, plus le moyen sera vrai et correct, mieux elles seront rendues." Wie spricht sich in dieser einfachen treffenden Bemerkung der künstlerische Sinn des Mannes und das ausgeprägte Formgefühl des Franzosen aus.

Flandrin empfand und arbeitete anders. Ihm kam es sowol auf die künstlerische Vollendung nach den großen Mustern, als auf eine treue und charaktervolle, eben durch jene geläuterte Wiedergabe der Natur an. Mit richtigem Gefühl entnahm er die Anordnung der altchristlichen Kunst, Giotto den anspruchslosen Fluß der Gewandung, die Form den Griechen und Cinquecentisten; das Alles aber schoß ihm zu einem lebendigen Ganzen zusammen, indem er es gleichsam einschmolz an dem Feuer seiner eigenen Empfindung in den festen Model der Natur. Zwar hat deshalb auch er nicht, wie die alten Meister es gethan, das Christenthum in lebendiger Verknüpfung mit der Wirklichkeit darstellen können, sondern, wie Overbeck, es in die blasse Welt einer rein idealen Anschauung entrücken müssen. Aber wenigstens hat er es vermocht, seine religiösen Gestalten, indem er mit seinem Talent und seinem Können den reinen vollen Einklang seiner Seele auf sie übertrug, zur Gegenwart der ächt künstlerischen Erscheinung herauszuführen. Das freilich muß dem deutschen Maler unbenommen bleiben, daß ihm eine reichere Phantasie, eine größere Gabe der Erfindung zu Gebote stehen, als dem Franzosen.

Bei der Betrachtung von Flandrins Wirksamkeit wäre noch seiner Leistungen im Portraitfach zu gedenken, in denen er der Meisterschaft seines Lehrers ganz nahe kam und seit den vierziger Jahren ebenfalls als Einer der Ersten in der Gattung galt. Namentlich wurde er seit der in Frankreich berühmt gewordenen „jeune fille à l'oeillet rouge“ von Seite der Reichen und Vornehmen mit Bestellungen überlaufen, deren er sich aber erwehrte, wo er nur immer konnte, da ihm ebensowenig, wie Ingres, die Kunst ein Mittel zum Erwerbe war. Indessen will ich, was die französische Malerei seit Gérard im Bildniß gethan hat, und dabei auch die Leistungen der Ingres'schen Schule später zusammenfassen*).

---

*) Von den Staffeleibildern des Meisters sind nur noch zwei zu erwähnen: der heilige Ludwig, von Großen des Reiches umgeben, seine Gesetzbücher dictirend (vom Jahre 1841, jetzt im Palast des Senates), ein tüchtiges Werk, das zu den ersten der Ausstellung von 1842 zählte, mit edlen Köpfen und von wirksamer Anordnung, und eine Mater dolorosa (vom Jahre 1841, lithographirt von Auguste Hirsch); außerdem noch ein Portrait Napoleons als Gesetzgebers und verschiedene Studienfiguren (zwei im Museum von Nantes); von kleineren monumentalen Arbeiten: einige Malereien (1841) im Schlosse von Dampierre (für den Herzog von Luynes), wo Ingres das goldene und eiserne Zeitalter darstellen sollte und wol die Arbeit anfing, aber wieder liegen ließ, und zwei allegorische Figuren im Conservatoire des arts et métiers (1854).

2.

Die religiöse Bewegung unter der Julíregierung. Aufschwung der christlichen Kunst und die streng kirchliche Richtung.

Die Aufgaben, welche sich unter dem Bürgerkönigthum der religiösen Malerei eröffneten, fielen vornehmlich der idealen Kunstweise zu, also der Ingres'schen Schule und den ihr verwandten Künstlerkreisen. Ihre geläuterte Formanschauung, ihre Richtung auf eine kampflose, über das Irdische erhobene Welt, endlich ihr Anschluß an die großen Vorbilder der italienischen Kunst, von denen ja das religiöse Bild seine Vollendung empfangen hatte: das Alles befähigte vorzugsweise die Idealisten, der Erneuerung des positiven Christenthums nach der Julirevolution Ausdruck zu geben. Neben den Schülern Ingres' waren es namentlich einige Meister aus den Ateliers von Gros und Guérin, dann die Schüler von Picot, von dem früher die Rede war, und diejenigen Gleyre's, auf den ich im nächsten Kapitel zu sprechen komme, die sich dem Fache zuwandten; zum größeren Theil freilich sind sie es zugleich, die den antiken und mythologischen Stoffen, der Schönheit des nackten Leibes, zu einer ansehnlichen Stelle innerhalb der neuesten Kunst verhelfen.

Es scheint sonderbar, daß unter der Julíregierung die religiöse Malerei zu einer kräftigeren Blüte kam, als unter der Restauration. Damals waren es, wie wir gesehen, die lahmen Nachzügler der David'schen Zeit, die den Schmuck der Kirchen zu besorgen hatten; die jungen Talente, die Romantiker, mochten sich mit dem officiellen Christenthum nicht befassen. Das thaten sie auch unter Louis Philippe nicht; der revolutionäre Geist, der der ganzen Schule eigen war, vertrug sich nicht mit der überlieferungstreuen Kirchenmalerei, mit der allein zu allen Zeiten der Regierung wie dem Klerus gedient ist. Selbst in der romantischen Literatur, die Anfangs, freilich aus ästhetischen Bedürfnissen, mit dem Mittelalter und der Kirche geliebäugelt hatte, war dieses Verhältniß aufgelöst oder doch der Auflösung nahe. Wenn auch ein V. Hugo in seiner Begeisterung für die gothische Architektur mit den katholischen Bestrebungen eines Montalembert zusammentraf, so stand er doch, ebenso wie Lamartine, dessen religiöse Empfindsamkeit ihrerzeit die Gesellschaft der Restauration entzückt hatte, nun dem positiven Christenthum vielmehr gegenüber, als zur Seite. Und so war es — im Ganzen genommen — noch weniger die romantische Malerei,

welche es im Namen der Kunst unternahm, die Kirche zu stützen. Nur eine andere, eine neue Richtung, eben jene, deren vornehmster Vertreter, ohne daß er es gewollt hätte, Flandrin war, war im Stande, sich dieser Aufgabe zu unterziehen und die religiöse Malerei zu dem Ansehen zu bringen, das die Restauration vergeblich angestrebt hatte.

Natürlich stand dieser Aufschwung, den die Kirchenmalerei nahm, im engsten Zusammenhang mit den religiösen Strömungen, welche das allgemeine Leben bewegten. Zwar sollte man denken, daß diese unter den Bourbonen eine größere Rolle gespielt hätten, als unter dem Bürgerkönig, dessen Grundsatz es sein mußte, die geistlichen Ansprüche und die Macht der Kirche in seinem Lande niederzuhalten. Allein in Frankreich ist es seit 1789 fast immer so gewesen, daß die öffentliche Meinung oder wenigstens die tonangebenden Kreise sich gerade für diejenige Lebensform erklären, welcher die herrschende Regierung entgegen ist; fühlt sich diese dann nicht stark genug, jene ihrem Willen zu unterwerfen, so bleibt ihr nur übrig, sich zu Zugeständnissen zu bequemen. So kam es auch mit Louis Philippe. Er bedurfte der Kirche, um mit ihrer Hülfe die neue Ordnung der Dinge zu befestigen. Bald mußte er sich im Stillen und gleichsam unvermerkt um so mehr zu ihr halten, als, die Umtriebe der Legitimisten nicht gerechnet, die Stimmführer der ultramontanen Partei das Banner der Freiheit und Gleichheit aufsteckten und damit die Jugend auf ihre Seite zu bringen drohten. Eine eigenthümliche Lage und Verschiebung der Verhältnisse. Ein Chateaubriand konnte gegen den gemeinsamen Feind mit den Führern der Opposition gehen; Lamennais gründete mit den Montalembert, Lacordaire und Gerbet die Zeitschrift l'Avenir, um ein neues Evangelium, das der Revolution und Demokratie, zu predigen; der Socialismus eines Buchez fand in Jesu den Vertreter, in der katholischen Religion die Verwirklichung der gesellschaftlichen Gleichheit (einen Anklang an eine solche Auffassung des Christenthums haben wir in Ary Scheffers „Christus consolator" getroffen). Aber auch in den Salons, in den abgeschlossenen Kreisen der vornehmen Welt erneute sich plötzlich der religiöse Eifer. Diese beschäftigten sich nun ebenso fanatisch mit dem Christenthum, als unter dem Directorium die feine Gesellschaft mit dem Hellenenwesen. Lacordaire übernahm es, als Kanzelredner in modernen Formen und Wendungen die Frömmigkeit salonfähig zu machen, während der Jesuit Ravignan für die gebildeteren Seelen seinen Predigten den klassischen Anstand und Zuschnitt des Zeitalters Ludwigs XIV. gab; die Damen des

Faubourg St. Germain schrieben theologische Abhandlungen und bildeten besondere Cirkel zur Uebung der Barmherzigkeit; schon stieg die heilige Zeit der Wunder und Beschwörungen wieder herauf; und damit doch auch dem verjüngten Christenthum der aristokratische Zuschnitt, sowie der Reiz einer mit der Realität sich mischenden Phantasiewelt nicht fehle, fand sich bald eine Zahl gut-katholischer Poeten (es genügt, Guiraud und Veuillot zu nennen), welche ultramontane Romane schrieben, und Mystiker, welche der Religion mit allerlei Abfällen der modernen Wissenschaft einen pikanten Zusatz gaben*). Man sieht: religiös im engeren Verstande des Wortes war dies Zeitalter nicht, das in Deutschland mit dem durchschlagenden Leben Jesu von Strauß die Bretterwand des positiven Christenthums zertrümmerte, um dem unbefangenen Auge zu zeigen, daß hinter derselben nicht die unfaßbare Gestalt eines jenseitigen, durch Wunder sich offenbarenden Gottes sei, sondern nur ein märchenhaftes Gebilde des menschlichen Geistes selber. Aber in Frankreich machte es sich viel mit der Religion zu schaffen, indem es dieselbe, in der guten Meinung, ihr altes fadenscheinig gewordenes Kleid gegen ein besseres neues zu vertauschen, mit dem modernen Geiste in eine Berührung brachte, der sie in Wahrheit ihres Inhaltes entleerte und ihre Formen zersprengte. Diese Weise, das Christenthum wiederaufzufrischen, die in ihr gerades Gegentheil umschlägt, werden wir ähnlich auch in der Malerei antreffen. Doch blieb diese in ihren besseren Werken vor dieser Verkehrung bewahrt, indem sie, auf die feste Ueberlieferung der Kunst selber gestützt, in der Versinnlichung der evangelischen Vorgänge einfach auf die großen Vorbilder zurückging.

Schon äußerlich wirkte diese ganze Bewegung auf die Kunst ein, da sie das Bedürfniß nach religiösen Darstellungen erzeugte. Hatte schon die Restauration in ausgedehntem Maße begonnen, die Kirchen mit neuen Altartafeln und Wandgemälden auszustatten, so ging darin die Juliregierung noch weiter. Denn diese mußte, wie bemerkt, wollte sie von jener Strömung nicht fortgerissen werden, an der Kirche selber einen Halt suchen. Sie hat sogar bekanntlich hierin des Guten schließlich zu viel gethan und durch das versteckte Bündniß, das sie mit der Kirche schloß, um jenen christlich-demokratischen Angriffen besser zu widerstehen, namentlich durch ihr ohnmächtiges und zweideutiges Verhalten in der Jesuitenfrage, einen

*) Vergl. hierüber in Julian Schmidt's „Geschichte der französischen Literatur seit 1789" den Abschnitt: „die Romantik im Bund mit der Kirche".

Nagel in den eigenen Sarg geschlagen. In dieser Stellung sah sie sich getrieben, der christlichen Kunst, die sie in den ersten Jahren ihrer Herrschaft wenig begünstigt hatte, bald Schutz und Arbeit zu gewähren. So kam es, daß etwa seit Mitte der dreißiger Jahre die letztere einen neuen Aufschwung nahm und, wie die Säle der Ausstellungen mit religiösen Scenen, so die Kirchen mit monumentalen Malereien sich füllten. Die Zöglinge der römischen Akademie schickten eine Zeit lang als Zeugnisse ihres Studiums fast keine mythologischen Darstellungen mehr in die Heimat, wie wenn die Antike nun abgedankt gewesen, sondern nur noch Märtyrer und Heilige; kamen sie dann nach Paris zurück, so fanden sich noch immer Kapellen, deren Ausschmückung ihnen übertragen werden konnte. Denn nicht nur wurden die alten Kirchen restaurirt und mit bunten Gewändern neu aufgeputzt — aus jener Zeit stammt der heillose Gebrauch, der nun auch in Deutschland sein Wesen treibt, den Ernst der gothischen Bauwerke durch das Faschingskleid greller moderner Farben dem weltlichen Geschmack des neuen Geschlechtes anzupassen —, sondern noch eine zimliche Anzahl neuer erbaut, in einer Musterauswahl der verschiedensten Kirchenstyle.

Eine dieser neuen Stätten der Andacht, die Notre-dame-de-Lorette, ist vor allen bezeichnend. Sie liegt mitten im Stadtviertel der reichgewordenen Börsenmänner und der schönen Frauen, die zwar, um von deren Schätzen ihren Antheil zu nehmen, der priesterlichen Einsegnung nicht bedürfen, aber doch in geschmückten Räumen ihrem Gotte das Schauspiel ihrer auch in der Frömmigkeit noch verführerischen Erscheinung nicht vorenthalten wollen. Kaum ein Stein in der neuen Basilika, die prächtigen Säulen ausgenommen, der nicht in Farben prangte, und zwar nicht mit der Bescheidenheit des Freskotons, sondern mit dem leuchtenden, spiegelnden Schein der Oeltechnik (die Bilder sind zum größten Theil mit Oelfarbe auf der mit heißem Oel getränkten Mauerfläche ausgeführt), zudem meistens auf Goldgrund. Das weitläufige Werk zu vollbringen, hat man die Meister aller Schulen, namentlich die Ausläufer der klassischen Zeit, aber auch ein paar Romantiker, herzugezogen (außer denen, deren Arbeiten weiter unten einzeln zu besprechen sind: Drolling, Couder, Delorme, Blondel, Dejuinne, Langlois, Coutan, Vinchon, Aug. Hesse, Caminade, endlich Monvoisin, A. Dévéria, Champmartin). Und wahrlich, zu der ausgelassenen geschminkten Frauenschaar, die hier die Zerstreuungen der Welt mit derjenigen eines prunkenden Gottesdienstes vertauscht, passen nicht übel die schimmernden Gemälde, die das Leben der Jungfrau Maria

in bunter Abwechselung der Meister, alle aber mit der oberflächlichen Eleganz modern-gefälliger Erscheinung erzählen.

Doch ist seltsamer Weise in der nämlichen Kirche auch eine strengere Richtung vertreten, der es um den gesammelten Ausdruck einer tieferen Frömmigkeit zu thun und daher die ältere italienische Kunst Vorbild ist. Es sind die Kapellen der Maler Victor Orsel (1795—1850), Alphonse Périn (beide Schüler Guérins) und Adolphe Roger (Schüler von Gros), welche, sowol durch den Ernst der Anschauung als durch die sorgfältige Ausführung im Sinne der alten florentiner Meister, von jenen anderen durchaus abstechen. Diese Künstler standen unzweifelhaft unter dem Einfluß der deutschen Nazarener, der Overbeck und Veit; Orsel, der sich Jahre lang in Rom aufgehalten, hatte denselben unmittelbar erfahren und dann seinerseits wieder auf Périn, mit dem er durch dauernde Freundschaft verbunden war, und Roger eingewirkt. Ihr Bestreben, in der noch gebundenen Weise der Präraphaeliten die Innigkeit der religiösen Empfindung wiederzugeben, andrerseits in der symbolischen Darstellung der evangelischen Geschichte sich strenger an das kirchliche Dogma zu halten, traf mit der katholischen Rückströmung der dreißiger Jahre zusammen. Und da auch Einige aus der Ingres'schen Schule, von denen gleich die Rede sein wird, sich an die florentinischen und umbrischen Meister enger anschlossen, um, was ihnen an Phantasie fehlte, durch einen größeren Aufwand von alterthümlicher Frömmigkeit zu ersetzen: so schien es fast einen Augenblick, wie wenn das deutsche Nazarenerthum auch in Frankreich sich einbürgern und die Kunst in seine Fesseln schlagen wollte. Aber das französische Publikum findet wenig Geschmack an einer solchen künstlichen Rückversetzung in naive Zeiten, welche einen überquellenden Inhalt in eine noch nicht ausgewachsene Form fassen. Zudem hat es das richtige Gefühl, daß die Macht des Ausdrucks, die unbewußte Kraft und Schönheit, welche dieser aus einem ganz erfüllten Geiste zum vollen Schein des Lebens sich emporringenden Kunst eigen ist, in der zweiten nachbildenden Hand doch mehr oder minder verloren geht. Daher blieben jene Bestrebungen vereinzelt und der Beifall, den sie fanden, beschränkte sich auf Kenner und Künstlerkreise. Uebrigens hätten sie auch diesen nicht gefunden, wenn jene, wie die deutschen Nazarener, sich begnügt hätten, ihre christlichen Ideen und Empfindungen in einer den alten Meistern äußerlich abgesehenen Form wiederzugeben, welche den lebendigen Schein der Natur nicht einmal halbwegs erreicht. Da ihnen der reiche Fluß der Erfindung fehlt, durch den we-

nigstens Overbeck sich auszeichnet, so wäre an ihnen der Mangel an tüchtiger und durchgebildeter Darstellung nur um so empfindlicher gewesen.

Von jenen Dreien ist Orsel unstreitig der Begabteste. In einem seiner ersten Werke (Salon von 1831) „die Tochter Pharaonis bittet bei ihrem Vater für den kleinen Moses“ — dem übrigens Waagen doch zu viel Ehre erweist, indem er es eines der schönsten Bilder der modernen französischen Schule nennt — zeigt sich neben ernster künstlerischer Bildung ein fast gelehrtes Streben, den Stoff in seiner geschichtlichen Wahrheit, im treuen Gewande seiner Zeit zu veranschaulichen; der Vorgang ist nach einem genauen Studium der ägyptischen Alterthümer in Scene gesetzt, doch gebricht es dabei den Figuren nicht an Leben und Ausdruck. Diese Weise, die ganze Bedeutung des Stoffs gründlich und gewissenhaft nach allen Seiten auszusprechen, ist ein Zug, der Orsel überhaupt kennzeichnet. Daher behandelte er mit Vorliebe reichhaltige Motive, die sich in einen Cyclus von Darstellungen auseinanderlegen lassen, wie er denn auch 1833 eine derartige größere Komposition ausstellte, „le Bien et le Mal“*), in welcher das mittlere Hauptgemälde, zwei junge Mädchen, das Eine vom Dämon versucht die heilige Schrift mit Füßen tretend, das Andere in ihr lesend und von einem Engel beschützt, acht kleinere Bilder umgeben, welche das Leben jener beiden Gestalten schildern. Es begreift sich leicht, daß ein solches Talent vorab auf monumentale Malerei angelegt war, und in der That erschien Orsel diejenige als die wahre Kunst, welche in der Schilderung des evangelischen Stoffes sich ebenso der kirchlichen Architektur anpasse und unterordne, wie sie sich in der Auffassung des Evangeliums dem kirchlichen Dogma zu fügen habe. Damit ging natürlich das Bestreben Hand in Hand, in der Gestalt vor Allem das stille Leben der fromm empfindenden Seele auszudrücken, und deshalb wieder fand er vornehmlich in Giotto, Fiesole, Masaccio und Perugino die ächten Vorbilder der christlichen Kunst. Allein, war er darin mit Overbeck eines Sinnes, so unterschied er sich von ihm durch die Strenge seines Studiums, das auch die Antike und die Natur mit ausdauerndem Eifer zu Rathe zog**). Jene freilich in ihrer der religiösen Gebundenheit noch näherliegen-

*) Gestochen von Vibert.

**) Wie ernst und wie richtig zugleich auch er, gleich allen größeren Talenten unter den modernen Franzosen, über das künstlerische Studium dachte, bewähren zwei seiner eigenen Aeußerungen, die Ch. Lenormant (Beaux-arts et voyages) anführt; die eine über das Studium der Antike (aus einem Briefe): „N'oubliez pas d'étudier souvent

den archaischen Periode vor Phidias, diese als das Gefäß für die religiöse Gesinnung, auf deren Ausdruck es ihm vor Allem ankam. Wenn es ihm dennoch nicht gelang, diese drei Elemente, Natur, christliche Kunst und Antike (sein Ausdruck, daß er „die griechische Kunst taufen“ wolle, ist bekannt) in einen vollen Guß zu verschmelzen, wie das zum Beispiel den Cinquecentisten gelang, so lag das, abgesehen von dem geringeren Talent, eben an dem ausgelebten Pathos des positiven Christenthums, das zu neuem Leben zu erwärmen er vergeblich sich bemühte.

Ein geeignetes Feld, zu bewähren, was er leisten konnte, fand er endlich, als ihm eben jene Ausmalung der „Kapelle der Jungfrau“ in Notre-dame-de-Lorette (1834) übertragen wurde. Er verwendete auf die Arbeit sechzehn Jahre, den Rest seines Lebens; auch dies, ohne sie ganz zu Ende zu bringen, so gewissenhaft nahm er die Aufgabe, so unermüdlich war er in seinen Vorbereitungen und seinen Studien, die er sogar über die Kunst hinaus auf das Dogma erstreckte. Er theilte diese Gründlichkeit mit seinen Freunden Périn und Roger, wie auch ihre Anschauung eine gemeinsame war und sie abgesondert von der Welt und der zeitgenössischen Kunst nur ihrem Werke lebten. Er nahm sich für seine Kapelle einen ungewöhnlichen Vorwurf: die Litanei der heiligen Jungfrau, die er der Art schilderte, daß er jede Anrufung derselben in einem symbolischen Vorgang veranschaulichte, während er in der Kuppel Maria selber, umgeben von den Erzengeln, das Gebet gleichsam entgegennehmen läßt. Die Darstellung so einfach als möglich: in den gebundenen Linien, den gemessenen Bewegungen, dem gehaltenen Ausdruck der älteren Kunst, in dem matten sanften Farbenton Giotto's und der frühesten Florentiner. Damit verbindet sich jedoch eine größere Naturwahrheit, eine durchgebil-

l'antique, non comme esprit religieux, mais comme science de la forme et grand goût dans les ajustements. Les écrivains chrétiens étudiaient beaucoup les auteurs païens de la Grèce et de Rome; les artistes doivent agir comme eux, non pour faire des ouvrages semblables aux temples, aux statues ou aux peintures païennes, mais pour traiter d'une manière plus vraie et plus savante les sujets cherchés dans l'esprit religieux.“ Die andere über das Studium der Natur: „Pour arriver à posséder ces qualités (la vérité des gestes, expression des têtes u. s. f.), je compris qu'il fallait observer constamment la nature dans toutes les circonstances de la vie et s'habituer à la surprendre sur le fait, outre l'étude serieuse de chaque partie d'un tableau. Plus on sera naturel, plus on deviendra fort et persuasif.“ Ich führe derartige Stellen an, weil ich glaube, daß in deutschen Künstlerkreisen eine so klare Einsicht in das wahre Verhältniß der modernen Kunst zu den mustergültigen Epochen der früheren noch nicht allzuhäufig anzutreffen ist.

betere, in's Plastische übergreifende Form. Jeder malerische Reiz ist absichtlich verschmäht, selbst eine gewisse natürliche Anmuth der Erscheinung vermieden und nur auf eine in die Architektur harmonisch sich einfügende Wirkung gesehen. Einzig der Inhalt eben, die religiöse Empfindung, sollte das Ganze beherrschen, der Seele des Beschauers sich mittheilen; eine Absicht freilich, die, wie schon oben bemerkt, nicht erreicht ist und nicht erreicht werden konnte. Vollendet ist die Kapelle von einem Schüler Orsels, Gabriel Tyr, der auch sonst den Spuren des Meisters treu gefolgt ist, indessen seinen eigenen Figuren eine anmuthigere Schönheit zu geben sucht (so in seinem Schutzengel, der ein junges Mädchen den Weg des himmlischen Jerusalem leitet, 1855).

Mit derselben Sorgsamkeit und nach denselben Grundsätzen, wie Orsel, nur daß er sich enger an die Raphael unmittelbar vorhergehenden Florentiner hielt, hat Périn seine Kapelle, die der Eucharistie, erst nach einem Zeitraum von zwanzig Jahren (1852) vollendet. Auch er suchte seinen Stoff, die Bedeutung des Abendmahls für den christlichen Glauben, nach allen Seiten zu erschöpfen. Ja er ging hierin noch weiter als Orsel, indem er sich nicht einfach an das Evangelium hielt, sondern nach der Auslegung der Kirchenväter auch die symbolischen Beziehungen des Gegenstandes in seine Darstellung aufnahm; wobei es ihm natürlich begegnet ist, mehr sagen zu wollen, als die künstlerische Erscheinung aussprechen kann und so zu der Strenge der Formen, die bisweilen an Härte streift, noch das Räthsel des Inhalts zu fügen. In einem Bogenfeld das Abendmahl, in der Kuppel der auferstehende und der rächende Christus, die Evangelisten und die Apostel Peter und Paul, als die Gerechten, denen Throne im Himmel bereitet sind; in den vier Zwickeln die Hauptmomente der irdischen Laufbahn Jesu, symbolisch die drei christlichen Tugenden, wozu als vierte Périn die Kraft fügt, versinnlichend; endlich an den vier Pfeilern, ebenfalls mit Beziehung auf diese Tugenden, in einfach menschlichen Vorgängen die Pflichten des Christen, die letzteren Darstellungen am freiesten behandelt und daher für das Auge am ansprechendsten. Auch hier wie bei Orsel das Bestreben, den alten Meistern in der Ruhe der Anordnung und der Tiefe des Ausdrucks — wie denn auch der auferstehende und rächende Christus beide nicht ohne Größe sind — es gleichzuthun und damit den volleren Zug des natürlichen Lebens zu verbinden; aber noch weniger von dem frischen Wurf einer eigenthümlichen Anschauung und Arbeit. — Adolphe Roger endlich, der diesen beiden nicht gleichkommt, hat in seiner Taufkapelle sich dem Muster

der deutschen Nazarener noch enger angeschlossen (von seiner Hand noch neuerdings ein Kuppelgemälde in St. Roch).

Von jenen Schülern Ingres', welche gleichfalls in ihren Kirchenmalereien an die vorraphaelische Kunst anknüpften, ist vorab Eugène Amaury=Duval (geb. 1808) zu nennen. Er ist ein deutliches Beispiel, wie sich hinter dem alterthümlichen Gewande die Armuth an eigener Phantasie und Empfindung versteckt; denn seine Bildnisse wie seine nackten Einzelfiguren (wovon später) bekunden ein unablässiges Studium nach den Cinquecentisten und das Bestreben, in der Art des Meisters ihre geläuterte Form mit einer ursprünglichen Naturanschauung zu vereinigen. Da Ingres seine Schüler nach allen italienischen Meistern, auch nach den Sienesen, Florentinern und Umbriern, kopiren ließ, so war es Manchem um so bequemer, in der schlichten und befangenen Weise der älteren Schulen mit den religiösen Stoffen sich abzufinden, als er so zugleich einer gewissen eigenthümlichen und ungewohnten Wirkung auf den Laien gewiß war. So hat sich denn Amaury=Duval in den Wandmalereien, die er Anfang der vierziger Jahre in der Kirche St. Merry (Kapelle der h. Philomene), später in St. Germain=l'Auxerrois (Kapelle der h. Jungfrau) und neuerdings in der Kirche von St. Germain en Laye ausgeführt hat, durchweg an die traditionelle Weise der älteren Italiener gehalten, offenbar mit absichtlicher Verleugnung der unmittelbaren Natur und jeder eigenen Erfindung. Mit architektonischem Gleichmaß angeordnet sind die Gestalten wenig bewegt, im Ausdruck erinnern sie an die liebenswürdige, aber beschränkte und einförmige Innigkeit der Köpfe Fiesole's; wie von einer sanften Ruhe gebunden und in einer idealen Ferne abgewendet von der drängenden Wirklichkeit, sollen sie ein stilles Leben für sich zu führen scheinen. Sichtbar ist mit einem nicht geringen Aufwand von Kenntniß und Geschicklichkeit dieses magere Ergebniß erreicht, mit der ganzen Bildung einer bewußten Kunstepoche diese Rückkehr zur Befangenheit einer zwar von einem mächtigen Inhalt bewegten, aber noch ringenden und zur Vollendung nicht durchgedrungenen Kunst vollzogen: ein Widerspruch, in dem natürlich gerade das, was der letzteren einen ächten und wahren Reiz verleiht, untergegangen ist. Mit einem zwar cynischen, aber so treffenden Witzwort, daß der Leser mir erlauben muß, es anzuführen, hat ein berühmter Maler diese Richtung bezeichnet: derartige Versuche, so sagte er kämen ihm vor, „comme l'ingenuité d'une veuve de quarante ans demandant si les enfants se font par l'oreille." — Noch weiter als

Amaury-Duval griff Louis Mottez zurück. In seinen Malereien in der Vorhalle von St. Germain l'Auxerrois (vollendet 1845, Kreuzigung umgeben von den Heiligen der französischen Kirche; die Bergpredigt, zugleich mit verschiedenen die Lehren derselben symbolisch versinnlichenden Gruppen; Aussendung der Apostel) hielt sich dieser von der Anordnung bis zur Gewandung herab geradezu an die Weise Giotto's und der älteren Sienesen, um ja, wie er meinte, mit der gothischen Architektur in Einklang zu bleiben. Indessen, den modernen Ursprung und Charakter seiner Kunst kann er doch nicht verleugnen, und so sich der Beschauer des Gedankens nicht erwehren, daß er es hier mit einem Mummenspiel zu thun habe. In dieselbe Sackgasse hat sich bisweilen noch ein anderer Schüler Ingres', Omer Charlet, verirrt, dessen Bilder sonst eine gesuchte und blos akademische Formenschönheit zur Schau tragen.

Diese ganze alterthümelnde Richtung bemüht sich umsonst, der naiven Frömmigkeit der Empfindung, welche die Hand der alten italienischen Meister beseelte und längst mit ihrer Kunst zu Grabe getragen ist, ein neues Leben einzuhauchen. Sie weiß nur die ihren Vorbildern abgezogene Hülle wiederzugeben, aber nicht die Seele, welche diese belebte, und so fehlt ihren Gestalten, ebenso wie denen der deutschen Nazarener, die Kraft und Wahrheit des Daseins, die ächte Wärme und Tiefe des Ausdrucks.

3.

Die religiöse Malerei unter dem Einfluß der idealen Kunstweise und während des zweiten Kaiserreichs.

Die Mehrzahl indessen der Maler, denen die kirchlichen Aufgaben zufielen, hat denselben Weg genommen, den Ingres und Flandrin gegangen sind. Sie verzichten zwar, im Unterschiede vom Letzteren, mit wenigen Ausnahmen auf den Ausdruck einer tieferen religiösen Empfindung, suchen aber einen gewissen Adel der Gestalten und Bewegungen, eine geläuterte und zugleich dem Leben der Natur genäherte Form, sowie die Ruhe der monumentalen Erscheinung: das Letztere auch im Kolorit, das sie daher maßvoll und freskoartig halten, auch dann, wenn die Wandgemälde, wie das fast immer der Fall ist, in Oel- oder Wachsfarbe ausgeführt sind. Sie sind fast durchgängig Zöglinge der römischen Akademie, haben sich dort nach den alten Meistern gebildet und stehen mehr oder minder unter dem Einfluß der Ingres'schen Schule. In den Bedingungen ihrer Kunst

keineswegs unerfahren, in der Zeichnung und Modellirung meistens sicher und tüchtig, geschickt, eine gewisse äußerlich abgerundete Gesammtwirkung zu geben, haben sie vor den wenigen deutschen Malern, die sich in den letzten Jahrzehnten dem Fach gewidmet haben, eben jene künstlerische Bildung, Kenntniß der Form, Festigkeit der Hand und Gewandtheit der Darstellung voraus. Nur verlange man von ihren Werken keine eigenthümliche Auffassung — denn für eine solche kann natürlich der gesuchte Reiz einer ganz besonderen Erscheinungsweise, auf den Einige ausgehen, nicht gelten — noch den packenden Ausdruck eines tieferen Gefühls, eines inneren Lebens. Sie haben sich zwar über die Enge der kirchlichen Anschauung erhoben; aber es ist ihnen nicht gelungen, wie das z. B. bei den ganz weltlich gesinnten Venetianern in so wunderbarem Grade der Fall ist, ihren Gestalten statt der Frömmigkeit die Fülle eines erhöhten Lebens, den glühenden ahnungsvollen Zug großer mächtiger Naturen zu geben. Und eben weil die innere Erfüllung, auch diese rein menschliche, fehlt, sind selbst die Werke, in denen ein ernstes Streben nach einfach rhythmischer Anordnung und strengen reinen Formen vorwiegt, nicht ohne den Beigeschmack des Gesuchten und Affektirten. Auch sind nicht wenige der Künstler, die hierherzählen, in dem Gefühl, wie schlimm es jetzt mit der religiösen Kunst bestellt und wie gering ihr eigenes Interesse für sie sei, auf anderen Stoffgebieten mit größerem Eifer und Erfolg thätig gewesen*). In Wahrheit ist der ästhetische Genuß nicht groß, die französischen Kirchen nach diesen Schätzen zu durchsuchen, und seit Jahren schon erregt, was die Ausstellungen der Art bringen, von Allem die geringste Theilnahme. Ich glaube nicht, daß die Nachkommen unserer Zeit den religiösen Werken, zu denen wir uns jetzt wenden, so achtungswerthe Leistungen auch darunter sein mögen, eine besondere Aufmerksamkeit schenken werden, und so scheint es mir auch für unsere Betrachtung sich nicht der Mühe zu verlohnen, ausführlich bei ihnen zu verweilen. Nur ganz wenigen dieser Maler ist es gelungen, durch einen Anklang an die edle, von ebenso reinem Gemüth als ächtem Künstlergeiste getragene Weise Flandrins Phantasie und Empfindung des Beschauers lebhafter anzusprechen. Dagegen empfängt man von fast allen jenen Gemälden den Eindruck, daß in dieses Gebiet der belebende,

*) Von den Künstlern, die sich nicht vorwiegend der Kirchenmalerei widmen, ist natürlich dort die nähere Rede, wo sie in der Geschichte der modernen Kunst ihren eigentlichen Platz haben. Ebenso werde ich die religiösen Werke der hervorragenden Maler, wie ich das schon gethan habe, auch fernerhin bei diesen selber besprechen.

erwärmende Pulsschlag des Jahrhunderts nicht herüberreicht. Die hier beabsichtigte äußere Schönheit ist nur eine leere und entseelte Hülle, der es ebendeshalb sowol an dem Charakter des individuellen Genius als an dem ursprünglichen Zug des die Zeit bewegenden allgemeinen Lebens, also an den Hauptbedingungen des eigenen Lebens gebricht.

Die ganze Gattung hat aus denselben Gründen, nachdem sie mit dem Aufschwung der dreißiger Jahre bald das ihr zugemessene Ziel erreicht hatte, eine eigentliche Entwickelung nicht durchgemacht. Es treten wol verschiedene Manieren auf, aber nur als die herübergreifenden Ausläufer der verschiedenen Richtungen auf den anderen Gebieten. Es scheint daher angemessen, die ganze Reihe zusammenzufassen und an die Leistungen des Julikönigthums die des zweiten Kaiserreichs anzuschließen. Denn auch dieses, darauf bedacht, sich für sein despotisches Regiment die Stütze des positiven Christenthums und daher wenigstens äußerlich das gute Einvernehmen mit der Kirche zu erhalten, läßt es an der Ausschmückung ihrer Stätten nicht fehlen und will hierin hinter den Anstrengungen der vorangegangenen Regierung nicht zurückbleiben. In der allgemeinen Stimmung freilich ist nichts mehr von jenem religiösen Eifer, der früher von den höheren Klassen in stillem Widerspruch gegen den Bürgerkönig gepflegt wurde; wenn die Februarrevolution eine gute Folge hat, so ist es die, wenigstens den mittleren Ständen auch den Rest noch von kirchlicher Gesinnung ausgetrieben zu haben. Doch, diese ernstlich zu beleben, liegt auch nicht im Interesse der gegenwärtigen Regierung, und so genügt man sich beiderseitig mit dem äußerlichen Schein des religiösen Kultus.

Dieser Lage der Verhältnisse entsprechen so ziemlich die neuesten Werke der christlichen Kunst. Wol sind auch neuerdings noch Malereien entstanden (z. B. in der neuen gothischen Kirche Ste. Clotilde), welche die strengere Tradition der Ingres'schen Schule aufrecht zu erhalten suchen und ein tieferes Streben, einen ernsten künstlerischen Sinn bekunden. Aber im Ganzen gibt man nun, um dem an Prunk und Luxus gewöhnten Geschlechte die Andacht leicht und gefällig zu machen, den biblischen Gestalten eine gewisse moderne Eleganz der Erscheinung und eine sentimentale Weichheit des Ausdrucks (ein Beispiel dafür sind die auch bei uns hinlänglich durch den Stich bekannten Gemälde Jalaberts); oder man bringt in sie den bewegten Wurf der Realität, taucht sie, um der Kälte ihres übersinnlichen Daseins abzuhelfen, in einen wärmeren Farbenschein und fügt dazu noch den Reiz einer flotten bravourhaften Behandlung: eine Weise, deren

vornehmsten Vertreter wir später in Couture finden werden. In Frankreich ist man sich des Verfalls wol bewußt, aber die Kritik bemüht sich zumeist, ihn aus äußerlichen Umständen zu erklären. Die Berichterstatter können nicht genug darüber klagen, daß man, um viele Hände zu beschäftigen, die Bemalung einer und derselben Kirche verschiedenen Künstlern überlasse, die dann ihre Aufgabe so rasch als möglich abzuthun suchten, da sie mit Ernst und Liebe in ihr Werk sich nicht einleben könnten: es sei zwischen den Bildern kein inneres Verhältniß, keine geistige Verwandtschaft, das Bunte und Handwerksmäßige könne nicht ausbleiben. Es mag Etwas daran sein. Allein der durchaus oberflächliche, im üblen Sinne weltliche Charakter und die Gefühlsleere dieser Kunst haben, ganz abgesehen von der dem kirchlichen Wesen entgegengesetzten Strömung des Zeitalters, noch andere und tiefere Gründe. Seit dem Beginn etwa des Kaiserreichs geht es, wie sich uns später auch sonst noch zeigen wird, mit der monumentalen Malerei überhaupt immer rascher abwärts. Während sich einerseits die Kunst, um die Wohnungen der durch den schwindelnden Umlauf des Reichthums emporgekommenen „Bourgeoisie" zu schmücken, in die kleinen Gebiete des Sittenbildes und der Landschaft fast völlig zersplittert, beginnt andrerseits in den Werken größeren Maßstabs ein bedenklicher Zug des französischen Wesens wieder sein Spiel zu treiben: jene Phantasie nämlich, welche schon die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts zu Falle brachte, die, auf gewöhnlichen Reiz und Effekt aus, mehr nach außen sich vordrängt, als in die Tiefen der Seele greift und in erfüllten Bildungen sich zusammenfaßt. Die flüchtige dekorationsmäßige Arbeit, begünstigt durch die vielen kleinen Bestellungen von Staatswegen, macht dann freilich die Sache noch schlimmer. Uebrigens machen auch diese neuesten Werke, wenigstens dann, wenn ihre Gestalten auf einen tieferen geistigen Ausdruck freimüthig verzichten, dagegen die Bewegung des wirklichen Lebens, den heiteren Schein einer unbeschnittenen Wirklichkeit haben, noch immer einen erfreulicheren Eindruck, als die frommen Produkte der deutschen Nachkommen Overbecks, die hinter der Verzwicktheit und Verschrobenheit der von einem eingebildeten Gefühle angekränkelten Figuren die innere Lüge und Unnatur vergebens zu verbergen suchen. —

Die Schwäche dieser gesammten christlichen Kunst tritt namentlich gegenüber den Personen des neuen Testamentes zu Tage. Mit der Madonna und Christus, die ihre idealen mustergültigen Typen durch die Cinquecentisten schon erhalten haben, die zudem das Zeichen ihrer Göttlichkeit an sich

tragen sollen, weiß sie am wenigsten anzufangen. Hier hilft sie sich denn meistens mit einer süßen und sentimentalen Schönheit, oder sie versucht es, indem sie den so oft behandelten Gegenstand in eine neue Anschauung umsetzt — wobei sie freilich die Heiligkeit so ziemlich dran gibt —, ihm einen eigenen Reiz zu verschaffen, wie z. B. Chazal (1861) Christus im Hause des Simon in antiker Kleidung und Umgebung vorführt, in der heiteren klaren Erscheinung der alten Welt. Die besten Leistungen sind auch hier die der Ingres'schen Schüler, die wenigstens nach der Würde einer strengen, in sich selber vollendeten Form und nach der Sammlung eines gehaltenen Ausdrucks streben.

Mit größerer Freiheit bewegen sich die Darstellungen aus der Geschichte der Heiligen. Hier findet der auf das Reale gerichtete Sinn des Zeitalters schon eher eine Thüre, durch die er eintreten kann, und wenn es auch gilt, das ascetische Entzücken, die göttliche Erleuchtung zu versinnlichen, so läßt sich doch in den Stoff durch eine mehr weltliche Auffassung Bewegung und Leben bringen. Entweder setzt der Maler seine Heiligen in das treue Kostüm und Lokal ihrer Zeit, deren malerische Kulturformen ihm so zu gute kommen, oder er sucht durch energische, der angestrengten Natur abgelauschte Züge seinen Gestalten Wurf und Kraft zu geben. Bald bringt er in sein Motiv die Spannung eines tragischen Momentes, so z. B. Giakomotti: der h. Hippolyt soll eben von Pferden zerrissen werden, und überhaupt die Märtyrerbilder, die in neuerer Zeit wieder Mode werden, bald gar den Reiz einer weltlichen, den Sitten des Zeitalters sich nähernden Beziehung, wie James Bertrand 1861: die bekehrte Kurtisane Thaïs verbrennt vor dem versammelten Volke ihre Reichthümer, worüber eine andere Kurtisane, üppig von einer von Sklaven getragenen Sänfte herabschauend, deutlich ihre Verachtung ausdrückt. Oft könnten die Gemälde sich ebenso gut für lebensgroße Genrebilder ausgeben, wenn nicht die anspruchsvolle Haltung der Gestalten den Beschauer zwänge, nach einer tieferen Idee und Bedeutung zu suchen. Andere endlich suchen den monumentalen Schein durch den Anschluß an den Styl und die Anschauungsweise eines Meisters aus der italienischen Blütezeit zu retten, wie z. B. Henri Sieurac in der Nachbildung Paul Veronese's, oder auch hier den Mangel der Empfindung durch eine zierliche Sentimentalität zu ersetzen. Besonders schlimm ist es mit den Bestellungen, welche dem Künstler die Verherrlichung irgend eines unbekannten Heiligen aufgeben; diesem todten Stoff steht sowol er als der Beschauer gleichgültig und rathlos

gegenüber. Im besten Falle bleibt ihm nur übrig, durch die Vollendung der künstlerischen Form seinem Werke einen gewissen Werth zu geben: wenn er nicht lieber durch eine rein äußerlich malerische Behandlung des Vorgangs dem Auge zu gefallen sucht.

Auch die Darstellungen aus dem alten Testament gewähren dem Künstler einen freieren Spielraum; denn sie bilden eine Art von Uebergang zur eigentlich geschichtlichen Kunst und erfordern für ihre Gestalten nicht den Ausdruck einer das Diesseits verzehrenden Göttlichkeit. Allein durch die bedeutungsvolle Beziehung der jüdischen zur christlichen Welt ist jene doch mit den religiösen Vorstellungen gleichsam verwachsen; sie ist der ahnungsvolle Grund, aus welchem die neue Religion aufsteigt. Daher muß die Kunst in den Gestalten und Vorgängen dieses Kreises jenen großen Bezug irgendwie zum Ausdruck bringen, sie muß Menschen bilden können, aus denen ein mächtiges Leben geheimnißvoll hervorbricht. Indessen treibt es auch hier die modernen Franzosen, uns den fremden in's Uebersinnliche spielenden Stoff möglichst nahe in einer an die Realität anknüpfenden Form vorzuführen. So werden wir bei H. Vernet sehen, wie er auf den sonderbaren Gedanken kam, die altbiblischen Figuren in modern orientalischem Gewande auftreten zu lassen — einem ähnlichen Zuge sind wir schon bei Decamps begegnet, nur daß diesem allerdings für seine genreartigen Darstellungen freiere Hand gegeben war —; eine Neuerung, die dann manche nachahmungswerth genug fanden, um sie sofort aufzunehmen: so namentlich Frédéric Schopin*). Oder es wird auch versucht, dem alttestamentlichen Vorwurf die Anmuth einer rein menschlichen Schönheit zu geben und ihn so mit dem modernen ästhetischen Bedürfniß in Einklang zu bringen, wie denn einmal Ziégler (von dem später) nicht geringen Erfolg mit einer Darstellung des hohen Liedes (Salon von 1851) hatte, indem er dessen Inhalt durch das einfache liebevolle Beisammensein und Sichanschauen eines jugendlichen Hirten und seiner Geliebten, beides schön gebildete fast ganz nackte Gestalten, die vom blauen Himmel kräftig sich abheben, zu versinnlichen suchte. Schildert dagegen der Künstler, was auch vorkommt, Episoden aus der jüdischen Geschichte, die mit der inneren Bewegung und welthistorischen Bedeutung derselben nichts zu thun haben, dennoch in großen Dimensionen, so erhebt er ohne Grund ein genrehaftes

*) Isaac und Rebecca, Ruth und Booz, Laban und Jacob, Abreise der Rebecca, alle vier in Aquatinta von Garnier gestochen; ebenso Mosis Errettung und Moses im Lande Madian, gest. von Jazet.

Motiv in das Monumentale. Das Bild kann dann äußerlich lebendig sein, aber es wird, da ihm der Inhalt fehlt, das zufällige Gepräge eines launenhaften Einfalls haben. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist eine Gefangennahme Samsons von Léon Glaize*), die im Salon von 1861 bemerkt wurde; charakteristisch auch noch deshalb, weil der Gegenstand nicht ohne Geschick mit übertriebener naturalistischer Derbheit behandelt war. — Ehe wir uns nun zu den einzelnen Künstlern wenden, ist noch zu erwähnen, daß im Ganzen die Wandmalereien tüchtigere und ernstere Leistungen sind, als die meistens zu Altarblättern bestimmten Staffeleibilder. Diese sollen schon auf den Ausstellungen eine gewisse Wirkung hervorbringen, und so sucht man sie durch den einen oder andern absonderlichen Zug herauszuheben; jene dagegen, die in den stillen architektonischen Raum sich harmonisch einfügen müssen, verpflichten den Künstler zu einer gewissen Ruhe und Würde der Erscheinung. —

Nehmen wir zunächst diejenigen Meister, die sich mit besonderem Fleiß und Ernst der christlichen Kunst gewidmet haben, also namentlich die noch übrigen Schüler Ingres': so wäre vorab Henri Lehmann zu nennen, den von Allen nach Flandrin die Franzosen am meisten schätzen. Da indessen der Künstler auf den verschiedensten Gebieten thätig gewesen ist, will ich sein Wirken später, wo von der Ingres'schen Schule überhaupt die Rede, zusammenfassen; wir werden sehen, wie gerade er aus der Art des Meisters schlug und in der Absicht, sich die Gunst des Publikums wie immer zu erwerben, bald auf den Reiz einer süßen modern gefälligen Anmuth ausging, bald nach einer imponirenden wuchtigen Kraft der Erscheinung strebte. Hinter ihm steht Romain Cazes, ein geringeres Talent, der es ihm in der ersteren Richtung gleichzuthun sucht und der Formenreinheit der Schule den Zusatz einer abschwächenden Eleganz gibt. — Dagegen halten sich fast alle Uebrigen mit strengerem Sinn und ernsterer Anschauung enger an die Weise des Lehrers. Von ihnen sind Sébastian Cornu (Wandmalereien in St. Severin, vollendet 1850, welche die Hauptmomente aus dem Leben einer unbekannten Heiligen von neuem Datum, „Marie de l'Incarnation", schildern), Paul Balze und Auguste Pichon (Malereien in St. Eustache und St. Severin) fast ohne eigene Individualität. Man merkt ihnen wol ein gründliches Studium und das Bestreben an, durch eine vollendete und durchdachte Arbeit eine edle künstlerische Wirkung hervorzubringen, aber

*) Nach dem Original photographirt in der Goupil'schen Sammlung.

ihre Darstellungsweise streift an reizlose Härte, oft auch an die Regelfertigkeit akademischer Formengebung, während in den Ausdruck nicht selten eine gewisse moderne Empfindsamkeit spielt. Talente von ähnlicher Richtung, doch noch geringerer Bedeutung sind Jean Brémond und Auguste Galimard. Etwas freier und geschickter, das Leben in seiner Bewegung zu fassen, aber oberflächlicher ist Joseph Guichard (Wandgemälde in St. Germain l'Auxerrois; von ihm ist auch die Ausschmückung des Théâtre historique). Mehr Charakter, mehr Leben und Energie in der Behandlung zeigen Comairas und neuerdings Alexandre Lafond und Michel Dumas, ohne daß jedoch Einer von ihnen mit eigenthümlicher Phantasie und Erfindung aus den Schranken der Schule herausgetreten wäre. Alle diese Maler leiden an der Kälte der Richtung, welche vom Leben abgewendet die ihr gegebenen Stoffe, gleichgültig gegen ihren Inhalt, in eine gemessene würdevolle Anordnung und eine korrekte Form gleichsam einschließt; eine Behandlung, der die helle matte und farblose Eintönigkeit des Kolorits, sowie der glatte dünne gleichmäßige Vortrag entsprechen. Von ihren Werken fühlt sich der Beschauer zu einer gewissen Achtung gezwungen, aber niemals angezogen. So rächt sich an diesen geringeren Talenten die Flucht aus der Gegenwart und Geschichte in eine leere Formenwelt, weil sie — darin den David'schen Nachzüglern ähnlich, wenn ihnen auch sonst in der Anschauung und Kenntniß der Form weit überlegen — der von klassischen Mustern abgezogenen Körperhülle keine Seele einzuhauchen wissen.

Von den Ingres'schen Schülern haben sich zwei andere, Chassériau und Ziégler, durch ihre Kirchenmalereien vor jenen ausgezeichnet, da ihre größere Begabung in einer tieferen Eigenthümlichkeit begründet war. Sie suchten mit der Idealität der religiösen Stoffe die bewegtere Fülle des Lebens zu verbinden, wurden aber so den Principien des Meisters zum Theil wenigstens abtrünnig, ohne daß es ihnen gelungen wäre, jene Vermischung zu harmonischem Einklang zu erheben. Von Chassériau werde ich später reden, da er sich auf anderen Gebieten mit mehr Erfolg bewegt hat; hierher gehören namentlich seine Malereien in der Kirche St. Merry (die Kapelle der h. Maria Aegyptiaca), in denen er noch an die stylvolle Weise Ingres' mit ziemlicher Treue sich anschließt. — Jules Ziégler (1810—1856) hatte gleich mit einem seiner ersten Bilder, „Giotto in der Werkstätte Cimabue's“ (1833, früher im Luxembourg, seit 1865 in den Vorrathskammern) einen ungewöhnlichen Erfolg: Giotto als junger

Hirte, eine anmuthige Knabengestalt, fast ganz nackt, nur mit einem Schafspelz umgürtet, steht versunken in die Zeichnungen Cimabue's, während ihn dieser aus dem Hintergrunde sinnend betrachtet. Bei einer in der Weise des Lehrers durchgeführten Zeichnung hat die Hauptfigur den Reiz einer gewissen Natürlichkeit und Stimmung, für den man um so empfänglicher war, als er durch die eigenthümliche Lichtwirkung — Giotto im vollen Lichte, Cimabue und das malerische Beiwerk in einem tiefen warmen Helldunkel — und den fermen soliden Vortrag noch erhöht wird. Die Absicht freilich auf einen besonderen Effekt, die dem Meister überhaupt eigen ist und in seinen späteren Werken für unser Auge fast verletzend hervortritt, ist auch hier schon ersichtlich. Sein „Daniel in der Löwengrube"*), mit dem er 1838 nicht geringeren Beifall fand, zeigt sowol in der Hauptfigur wie in dem sich vordrängenden Schutzengel, bei einer manierirten Einfachheit, eine anspruchsvolle und pomphafte Erscheinung; etwas bescheidener und daher wirksamer ist der h. Lucas, der die Madonna malt (vom Jahre 1839)**), doch ist es auch hier auf einen großartigen Eindruck abgesehen. Immer auf kräftige Wirkung bedacht, bemühte sich der Maler, mit der Formengebung Ingres' ein wärmeres satteres Kolorit in der Art der venetianischen Schule zu verbinden, wobei er aber, oft schwer und hart in den Schatten, an dem letzteren meistens nicht gewinnt, was er an der ersteren einbüßt. Welche Mittel er außerdem anwandte, um die Aufmerksamkeit des Publikums anzuziehen, haben wir oben gesehen. Und so nahm er sich öfters gern Vorwürfe, die durch einen malerischen, in's Sinnliche spielenden Reiz Auge und Phantasie ansprechen (z. B. der Morgenthau als nacktes Weib zwischen Laub und Blumen, die Perlen aus den Haaren schüttelnd, oder der Sommerregen, gleichfalls eine nackte weibliche Gestalt, die leicht über eine blumige Wiese schwebend Wasser auf sie ausgießt). Indessen läßt sich dem Künstler ein gewisses Talent, in seine Figuren einen imponirenden Wurf oder doch einen lebendigen malerischen Zug zu bringen, nicht absprechen; ein oberflächliches Auge vermag er wol anzuhalten und eine Weile zu fesseln.

Dies sowol als die vielfache Anerkennung, die ihm in den Salons der dreißiger Jahre geworden, bestimmten die Julireregierung, ihm einen großen Auftrag zuzuwenden: er sollte sich mit Delaroche in die Ausschmückung der großen Kirche Madeleine theilen. Da dieser aber, dem

*) und **) Beide gestochen von F. Girard, in Schabmanier.

zuerst die ganze Arbeit allein war übergeben worden, nun überhaupt ablehnte, fiel Ziégler das Hauptwerk zu, die Bemalung der großen Chorkuppel, außer dem Gemälde in der Pantheonswölbung das räumlich größte monumentale Werk der Gegenwart*). In einer Menge kolossaler Figuren — für den kolossalen Maßstab hatte er schon früher eine eigene Gewandtheit bewiesen — stellte er hier nichts Geringeres dar, als die Geschichte des Christenthums, die natürlich zugleich seine Verherrlichung sein soll. Christus in der Glorie, von einem Lichtmeer sich abhebend, in dem die himmlischen Heerschaaren schweben, umgeben von den Aposteln und Evangelisten, empfängt und segnet die von beiden Seiten ihm zuwandelnde Schaar der großen Männer und Frauen, die von den ersten Zeiten bis auf unsere Tage die Hüter und Stützen des Christenthums gewesen sind: rechts die Verfechter desselben im Orient, Konstantin und verschiedene Heilige, die Kreuzfahrer, und als die Repräsentanten der Gegenwart, welche den Kampf mit dem Morgenland wiederaufgenommen haben, die unglücklichen Griechen; rechts die frommen und zugleich mächtigen Beschützer der Kirche im Occident, von Chlodwig bis auf Heinrich IV., Ludwig XIII. und endlich Napoleon, der letztere im Purpurmantel, wie er aus den Händen des Papstes (Pius VII.) die Krone entgegennimmt. Wie weit und unbestimmt hier der Begriff: Beschützer des Christenthums gefaßt ist, das beweisen Dante, Raphael und Michelangelo, die der Schaar jener zum Theil sehr zweifelhaften Gläubigen beigefügt sind. Auch von dieser Auffassung abgesehen, welche in das Kirchenbild einen halb realistischen, halb symbolischen Zug bringt, der der religiösen Stille und Sammlung entgegen ist, hat das Werk doch einen durchaus dekorativen Charakter; nicht eben im Sinne des 18. Jahrhunderts, denn es macht den Eindruck einer anspruchs- und bedeutungsvollen Pracht und geht nicht so unbefangen und unverholen, wie jenes, auf heiteren weltlichen Reiz aus. Aber auch ihm fehlen der Ernst und die geschlossene Stimmung, das ruhig in sich zusammengefaßte Leben der Gestalten, der Ausdruck einer das Ganze harmonisch durchdringenden Empfindung, kurz alle die Züge, die dem religiösen Bilde sein wahres Gepräge geben. So steht das Werk, von dem man in Frankreich selber viel Aufhebens gemacht hat, hinter den Arbeiten Flandrins weit

*) Die Malereien in den Kapellen sind von Couder (vergl. S. 177), Abel de Pujol, Schnetz, Bouchot, L. Cogniet und Signol. Sie zeigen, wie verschieden sie auch je nach der Weise des Meisters sind, alle denselben weltlichen Charakter, den die ganze prunkend ausgestattete, nach griechisch-imperialistischen Muster gebaute Kirche hat.

zurück. Und wenn auch die Geschicklichkeit anzuerkennen ist, mit der die Schwierigkeiten der Kuppelfläche für die Zeichnung überwunden sind, so leidet doch das Ganze an demselben Mangel, wie die anderen Bilder des Meisters: an dem unsicheren Schwanken zwischen ernster Formengebung und dem Reiz koloristischer Wirkung.

Mit Erfolg haben sich noch einige andere Meister der stylvollen und strengeren Weise Ingres' angeschlossen: namentlich in den dreißiger Jahren Emile Signol (geb. 1803) aus der Schule von Gros und neuerdings Charles Timbal, der sich zuerst unter Drolling gebildet hatte. Signol nahm sich eine Zeit lang die Praeraphaeliten zum Muster (so in einem Christus im Grabe vom Jahre 1835), ging aber allmälig auf das größere Vorbild der Cinquecentisten zurück, wobei er freilich nicht ganz über die konventionelle Manier der David'schen Schule hinauskam (seine Ehebrecherin vom Jahre 1840 im Luxembourg*).) In einer Kapelle von St. Eustache hat er mit richtigem Gefühl für einfache und würdevolle Darstellung, ohne auf den Reiz eines besonderen Effektes oder einer gespreizten Empfindung auszugehen, die Hauptmomente aus dem Leben Jesu gemalt; in den Bildern der Kreuztragung und der Kreuzigung ist die Komposition von einer edlen Ruhe, die Theilnahme der Frauen ziemlich ausdrucksvoll (außerdem ist noch von ihm die Ausschmückung des Hémicycle von St. Louis-d'Antin und einer Kapelle in St. Severin). Nur erwarte man auch hier nicht eine tiefere in die Seele einschlagende Wirkung. — Timbal, der mit Flandrin befreundet gewesen, sucht sich in dessen Weise einzuleben. In seinen Malereien in St. Sulpice (Kapelle der h. Genovefa) hat er mit Talent und solider Kenntniß seines Fachs in der Einfachheit der Komposition und des Ausdrucks, der Strenge der Zeichnung, dem klassischen Fluß der Gewänder und in der Klarheit des Kolorits seinem Vorbilde ziemlich glücklich nachgeeifert; da er aber seine Anschauung und Empfindungsweise aus zweiter Hand hat, sind seine Darstellungen von einem gesuchten und manierirten Zug nicht freigeblieben. Seine Einzelfiguren aus der Renaissancezeit (namentlich florentinisches Mädchen im Salon von 1863), die an die alten Meister erinnern, sind nicht ohne Reiz. — Von den Malern, welche aus den älteren Schulen kommen, aber mit Ernst und nicht ohne Geschick die Fortschritte der neuen, an der Natur sowol als an der mustergültigen italienischen Kunst geläuterten Formengebung sich anzueignen suchen, sind

*) Gestochen in Mezzotintomanier von Ryall, auch von A. Martinet.

noch zu nennen: Louis Bézard (Werke in der Kathedrale von Agen, in St. Eustache und in Ste. Clotilde), Auguste Hesse (Kapelle in St. Severin und St. Sulpice; Maria beim Begräbniß Jesu im Luxembourg), Charles Bonnegrâce, Hippolyte Lazerges (Kreuzabnahme im Luxembourg), der indessen neuerdings zu modern orientalischen Vorwürfen übergegangen ist, Jules Richomme (Kapelle des h. Vincenz von Paula in St. Severin), Biennoury (Tod des h. Joseph in St. Roch, Darstellungen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus in St. Severin), Henri Delaborde (Malereien in Ste. Clotilde) — der sich übrigens durch seine gewissenhaften kunstkritischen und kunstgeschichtlichen Arbeiten bekannter gemacht hat —, Guillaume Norblin. Keiner von ihnen hat eine ausgesprochene Eigenthümlichkeit; in ihren Werken zeigt sich auf der Grundlage eines ernsten Fleißes ein Streben nach einfachem Ausdruck der religiösen Empfindung und nach maßvoller, künstlerisch durchgebildeter, doch zugleich auch das moderne Auge ansprechender Erscheinung. Ihnen lassen sich noch als geringere Talente Pierre Brisset (Werke in Ste. Clotilde), Gustave Dauphin (gest. 1859), Henry de Rudder und Nicolas Raverat (1801—1865) zuzählen. Hierher gehören endlich auch die Glasmalereien zu Kirchenfenstern, welche Charles Maréchal in Metz nach seinen eigenen Kompositionen ausführte.

Dagegen sind einige andere Maler, als stehengebliebene Ausläufer und Nachzügler der David'schen Epoche, über deren akademisches Formenwesen nicht hinausgekommen. Sie suchen der schon ausgelebten Richtung mit dem Reiz einer gefälligen Wirkung aufzuhelfen; doch bringen sie es nur zu der gezierten oberflächlichen Anmuth und der schwächlichen Empfindsamkeit des Ausdrucks, welche der moderne Geschmack „hübsch“ und ansprechend zu finden sich gewöhnt hat. Hierher gehören namentlich Théophile Vauchelet (geb. 1803), der sich gern den Schein einer gewissen Bravour und eines satteren Kolorits gibt (Kapelle in St. Eustache; Tod der Jungfrau von 1837), François Lépaulle — eine Zeitlang beliebter Portraitmaler —, dessen flüchtige und werthlose Arbeiten in St. Merry tief unter den anderen Malereien der Kirche aus der Ingres'schen Schule stehen, Ed. Dubufe (s. später) und Achille Dévéria (1800—1858; Himmelfahrt Mariä, Verkündigung Mariä, eine Kapelle in Notre-Dame-de-Lorette u. s. f.). Es ist bezeichnend für die ganze Gattung, daß sich der letztere namentlich durch seine Lithographien einen Ruf gemacht hat, in denen er mit Vorliebe und äußerlichem Geschick das Weib, die „Evastochter“, in allen möglichen

lockenden Wendungen von frivoler Grazie und mit dem Ausdruck koketter Liebenswürdigkeit unermüdlich dargestellt hat (die „mythologischen Schönheiten", Liebescyclus von Venus und Adonis, Liebespaare den Poeten aller Zeiten entnommen). Von dieser Art gemeiner und gefälliger Schönheit, die an dem Fenster des Kunsthändlers ausgestellt das Auge und die Phantasie des Volkes vollends verdirbt, ist im Grunde die Anmuth nicht verschieden, welche jene Maler ihren religiösen Figuren mitgeben. Es ist dieselbe weltliche Eleganz der Haltung und Bewegung, dieselbe liebäugelnde Süßigkeit der Köpfe, dieselbe Flachheit der Form in Einklang mit dem hellen zierlichen Farbenton, womit nicht blos ihre Magdalenen und Madonnen, sondern auch ihre Christus und Apostel das blöde Auge eines frivolen Geschlechtes für sich gewinnen wollen.

Diese Mischung von todter akademischer Ueberlieferung und frivoler oberflächlicher Eleganz hat doch neuerdings ihr Fortkommen nicht mehr finden können. Die Fortschritte, welche nach dem Vorgang der schulebildenden Meister die Kunstübung gemacht hat, haben doch so viel bewirkt, daß sowol das Publikum als der Künstler an sich selber höhere Anforderungen stellt, und Machwerke von jener Gattung, die alten verknöcherten Körpern in neuen bunten Lappen gleichen, das Entzücken auch der halbgebildeten Laien nicht mehr erregen. Doch ist man andrerseits der strengen und kühlen, an die großen Muster gar zu treu und ängstlich sich anschließenden Darstellungsweise nicht minder überdrüssig. Man verlangt nun von der Kunst mit einer anziehenden und durchgebildeten Form zugleich den volleren Wurf, den wärmeren Schein eines der Natur und Sinnlichkeit wieder zugewendeten Lebens. Dies ist näher durchzuführen, wo von der Malerei des zweiten Kaiserreichs die Rede ist; doch tritt natürlich auch in der christlichen Kunst der jüngsten Jahre diese neue Richtung zu Tage. Die jungen Talente lassen also einerseits von dem alten Ernst und klassischen Eifer ab, andrerseits von jener modenhaften, allzu leeren und gemachten Grazie: sie suchen zwischen der Strenge des Ideals und dem Reiz einer natürlichen anmuthigen Sinnlichkeit die gemäßigte Mitte. Auf die letztere geht, wie oben schon angedeutet, der Geschmack der Zeit, und dies bestimmt im Ganzen den Charakter der neuesten, auch der religiösen Malerei; aber dieses Ziel soll doch auf künstlerischem Wege erreicht sein. Jenachdem nun mehr diese künstlerische Durchführung oder jene gefällige Wirkung zur Hauptsache gemacht wird, bilden sich auch hier zwei Richtungen, die freilich, wie das in der Natur der Sache liegt, leicht in einander überfließen und schwankende Zwischenglieder bilden.

Die Hauptvertreter der einen, der es doch mit der Kunst selber noch ziemlich Ernst ist, sind — soweit es sich um Kirchenmalerei handelt — Auguste Gendron, Schüler von Delaroche (Malereien in St. Gervais), Léon Bénouville, von welchen zweien später die Rede sein wird, Eugène Lenepveu, Adolphe Bouguereau, Alexandre Cabanel (von dem Letzteren eine Kommunion der Apostel, v. J. 1865), alle vier Schüler von Picot; nach ihnen Henri Giacomotti (s. S. 358), Eugène Maison, Théodore Maillot, Eugène Laville und als der Jüngste von ihnen Jules Delaunay (Kommunion der Apostel, vom Jahre 1865, im Luxembourg). Chazal und Bertrand sind schon oben genannt. Von jenen haben fast alle mit Märtyrerscenen aus den ersten christlichen Zeiten ihre Laufbahn begonnen; als Zöglingen der römischen Akademie mußten ihnen diese Stoffe umsomehr zusagen, als hier noch in den heiligen Kreis etwas von dem schönen Heidenthum hineinspielte. Später haben sie sich meistens mit heiterem, dem Sinnlichen zugeneigten Sinn der antiken Mythe zugewendet, und in dieser Beziehung sind sie als ächte Repräsentanten der neuen Stimmung und Zustände unter dem Kaiserreich zu betrachten. Gerade diejenigen unter ihnen, welche einer ernsteren Anschauung noch ziemlich treu, aber auch an die überlieferte akademische Weise gebundener blieben, Lenepveu und Bouguereau haben sich der Kirchenmalerei mehr wie die übrigen gewidmet. Der Erstere etwas kleinlich, nicht ohne Manier in der Form wie in der Farbe bei geschickter Anordnung und einem gewissen Reiz in der Ausführung (Ausmalung der Kapelle der h. Anna in St. Sulpice); der zweite nicht ohne Styl und auf eine gewisse Größe der Formengebung bedacht (Kapelle des h. Ludwig in Ste. Clotilde); beide arm in der Erfindung, ohne eigenes Gefühl und daher gesucht im Ausdruck, ohne Schwung in der Behandlung. Ein Urtheil, bei dem wir übrigens nicht vergessen dürfen, daß diese Künstler, was der Art neuerdings in Deutschland gemacht wird, immer noch hinter sich zurücklassen.

An der Spitze der anderen Richtung stehen vorab Charles Landelle und der schon genannte François Jalabert, beide Schüler von Delaroche. Beiden lassen sich Talent und Kenntniß, daher eine ziemlich tüchtige Form und Modellirung, eine gewisse Freiheit in der Bewegung und Geschick in der Gruppirung nicht absprechen; aber sie gehen, wie bemerkt, geradezu auf eine weltliche, das Auge anlockende Anmuth aus. Und so fehlt ihren Gestalten nicht blos die religiöse Würde, sondern auch durchaus der Charakter und die Tiefe idealer, in sich beschlossener Naturen. Landelle sucht in der Weise Scheffers

seinen heiligen Figuren eine besondere Innigkeit des Ausdrucks und einen gewissen Adel der Erscheinung zu geben, bringt es aber nur zu einer weichlichen Empfindsamkeit (ernster und nicht ohne Stimmung ist eines seiner ersten Werke: „die heiligen Frauen zum Grabe wandelnd“ vom Jahre 1845; außerdem sind besonders bekannt: die h. Veronika, Ruhe in Egypten, Ahnung der h. Jungfrau, von 1859, im Luxembourg, die Frauen von Jerusalem in der babylonischen Gefangenschaft, von 1861). Jalabert ist süß, geziert und verfällt auch in seinen Bildern aus der Geschichte Jesu in eine an das Weibische streifende Zartheit, die dann in der Darstellung der Leidensmomente sich zum Ausdruck einer weichen schmachtenden Schwermuth herabstimmt (Christus am Oelberge, von 1855, im Luxembourg; Grablegung; Verkündigung; Bergpredigt*). — Die bewegtere, mehr auf den vollen Schein des realen Lebens gerichtete Auffassung, welche diesem verflachten Idealismus gegenübersteht (s. S. 356), zählt natürlich auf diesem Gebiete nur wenige Vertreter; außer dem schon genannten Couture (der seine Stelle im sechsten Buche hat) namentlich Emile Lafon (s. S. 208, Kapelle in St. Sulpice) und Isidore Pils (Kapelle in St. Eustache), der später das Soldatenleben zu seinem Gegenstande gemacht und in dessen Darstellung seine Stärke hat. In schwankender Mitte zwischen beiden Richtungen bewegen sich Felix Jobbé-Duval und Auguste Glaize (beide in St. Severin, Letzterer noch in St. Eustache), die wir auf anderen Gebieten heimischer finden werden. Daß diese derbweltliche und realistische Behandlungsweise die religiöse Idealwelt nur zu einem verkehrten Ausdruck bringen kann, liegt auf der Hand.

Wovon das erste Buch sprach, das hat sich uns nun durch den Verlauf der neuesten christlichen Kunst im Einzelnen ergeben: Der moderne Mensch hat aus der übersinnlichen Welt, der er Jahrhunderte lang seine Seele geliehen hatte, sie nun zurückgenommen, und so ist es dem Maler kaum mehr möglich, diesen leeren abgestorbenen Hüllen ein neues Leben einzuhauchen. Die Florentiner noch, ein Masaccio, die Lippi und Ghirlandajo, behandelten die Vorgänge der evangelischen Geschichte, wie wenn sie unter den Menschen ihrer Zeit gespielt hätten, im Kostüm und Lokal ihres Jahrhunderts. Als dann die Kunst in allmäligem Fortgange von dem naiven Zusammenhange des Christenthums mit dem Leben sich löste,

*) Das erste gestochen von Masson, das zweite von Leroy, das dritte von A. Martinet, das vierte von P. Girardet; alle in Schabmanier.

da schuf sie die biblischen Gestalten zu Idealgebilden um, die in ihrer vollen Schönheit wie in ihrer äußeren Erscheinung nichts mehr gemein haben mit dem zeitlich bedingten Dasein. Für die neueste Kunst aber ist es bezeichnend, daß sie in dieser Idealisirung noch weiter zu gehen sucht und eine überirdische, den Leib gleichsam verzehrende Schönheit anstrebt, dabei aber in das Fade, Süße und Charakterlose geräth, und doch der Beimischung eines sinnlich gefälligen Reizes nicht entbehren kann. —

Drittes Kapitel.

Die Ausbreitung der idealen Kunstweise.

1.

Meister aus der Ingres'schen Schule.

So günstig auch die Ingres'sche Schule durch ihre ideale Anschauung und ihre strengere Formengebung auf die zeitgenössische Kunst einwirkte, so lag ihr doch die Gefahr nahe, durch die Abkehr von dem Leben der Gegenwart und die Neigung, in die geläuterte Gestalt auch einen tieferen geistigen Inhalt zu legen, die Grenze der rein künstlerischen Erscheinung zu überschreiten. So fiel sie zum Theil, wie sich uns im vorigen Kapitel gezeigt hat, innerhalb der religiösen Malerei in eine ausgelebte Empfindung und Kunstweise zurück. Andrerseits aber widerstand sie der Versuchung nicht, der jede mehr auf Formenreinheit und reicheren Linienzug bedachte Kunst, namentlich in unserer Zeit, ausgesetzt ist: das Ideale nämlich in der Darstellung des Gedankenhaften anzustreben. Gewöhnlich fällt ausschließlich uns Deutschen der Vorwurf zu, rein poetische und philosophische Ideen mit dem Fleisch und Blut der bildenden Kunst bekleiden zu wollen; doch geräth einmal der Franzose in das Feld des abgezogenen Gedankens, so ist auch ihm nichts zu tief und zu abstrakt, daß er es nicht in das Leben oder die Kunst einzuführen versuchte. Und vorab scheint unser Jahrhundert der idealen Richtung ein neues dankbares Feld erschlossen zu haben, seit durch den Begriff der geschichtlichen Entwickelung uns die ganze Vergangenheit in einem neuen Lichte aufgegangen und nun zu dem Interesse der deutlicher erforschten Ereignisse der Reiz hinzugetreten ist, in den verwickelten Gängen des Weltlaufs den durchziehenden geistigen Faden zu verfolgen: denn hier ist ja beides, eine große, den Menschen tief be-

rührende Wirklichkeit, die zugleich erhoben ist in den idealen Zusammenhang einer geschlossenen Kette von Gedanken. Deutscherseits ist es bekanntlich Kaulbach, der sich dieses Gebiets bemächtigt und durch seine mit äußerlicher Gewandtheit Mythe, Geschichte und frivole Sinnlichkeit mischende Darstellung „welthistorischer Wendepunkte“ eine mehr literarische als künstlerische Neigung der Zeit befriedigt hat.

Französischerseits faßte Paul Chenavard (geb. 1808) den gleichen Plan, auf den Kaulbach für die Ausschmückung des Treppenhauses im Berliner Museum mehr durch den Zufall der Umstände geleitet wurde, in einer Reihenfolge von Gemälden die Entwickelung der Weltgeschichte, namentlich in ihren großen kulturhistorischen Zügen, zu schildern. Indessen dem Franzosen wurde es nicht so gut, wie dem gefeierten deutschen Maler: seine Kartons kamen nicht zur Ausführung. Auf die Verwendung Ledru-Rollins hatte die provisorische Regierung von 1848 beschlossen, Chenavard die Wände des Pantheons, das die Republik nach dem Vorgang von 1789 wieder in eine Ruhestätte für die großen Männer Frankreichs umgewandelt hatte, für seinen Bildercyclus einzuräumen und so an die Stelle des Gottesdienstes den Kultus der Geschichte zu setzen. Als aber nach dem Staatsstreiche Napoleons das Gebäude der h. Genovefa zurückgegeben wurde, war eben damit auch diese Anordnung aufgehoben; hatte schon vorher die Geistlichkeit im Stillen gegen das Projekt gewühlt, so mochte nun die Kirche, in ihre Rechte wieder eingesetzt, von dem profanen Schmuck um so weniger wissen. Für die bildende Kunst, die große Begabung Chenavards auch zugegeben, kein allzugroßes Unglück. In einem solchen Verhältnisse zu den Stoffen der Weltgeschichte wird sie immer der dienstbare und überdies unzulängliche Dolmetscher des Gedankens sein, selbst wenn Chenavard durch seine glücklichen Anlagen es dahin gebracht hätte, die künstlerische Erscheinung zu einer selbständigen Würde und Wirkung durchzubilden. Und das Letztere ist allerdings bis zu einem gewissen Grade bei einigen Entwürfen des Meisters der Fall. Zwar ist in ihm eine seltsame Mischung von gestaltender Kraft, grübelndem Verstand und zu abenteuerlichen Kombinationen aufgelegter Phantasie; auch ist es ihm offenbar mehr um die Versinnlichung einer Philosophie der Geschichte, einer Kette ineinandergreifender Ideen zu thun, als um die vollendete Darstellung eines begrenzten, in die Form fest ergossenen Inhaltes. Allein zweierlei ist ihm nicht abzusprechen: er hat sowol mit gründlichem und umfassendem Sinn seine historischen Studien angelegt und verarbeitet, als sich bei

seinem zweimaligen italienischen Aufenthalte eine tüchtige Kenntniß und Uebung seines Fachs erworben. So hat er sich mit unermüdlichem Fleiße sowol des Stoffs als der Form bemächtigt, deren er beider bedurfte, um den großen Plan, den er sich gesetzt, wenigstens annähernd auszuführen. Wie manches Sonderbare auch in seinen Ideen mitunterläuft*), so hat er doch die verschiedenen Epochen mit feinem Sinn erfaßt und ihren Charakter zu treffen verstanden; man merkt, daß er seine Auffassung, die immer das Wesentliche gibt, nicht von irgend einem Fachmann aus zweiter Hand empfangen, sondern durch eigene ausdauernde Arbeit sich gebildet hat. Andrerseits gehen ihm die so verstandenen Stoffe in einem künstlerisch abgerundeten Bilde auf. Er sucht nicht, wie das Kaulbach thut, in denselben Rahmen eine Fülle von Beziehungen zu bringen, noch durch einen wol oder übel zusammengewürfelten Reichthum von Einfällen und Ideen einen inhaltsschweren Stoff nach allen Seiten geistreich zu erschöpfen; er faßt vielmehr mit ächt künstlerischem Sinn den Charakter einer ganzen Epoche in einem besonderen Vorgange oder in einer idealen Gruppe durch innere Verwandtschaft verbundener Personen zu einem klaren, einheitlichen und der Phantasie sich einprägenden Gemälde zusammen. Was die Darstellungsweise anlangt, so folgt er ziemlich treu den Cinquecentisten, namentlich Raphael und Michelangelo. Wenn er sich nicht scheut, ihnen einzelne Züge und Gestalten geradezu zu entnehmen, wenn er andrerseits in der Durchbildung der einzelnen Körperformen nicht immer sicher und korrekt ist, so weiß er doch fast immer den Inhalt in der Erscheinung mit einer gewissen Energie, mit dem frischen Zuge ursprünglicher Empfindung zu versinnlichen und den Figuren den Wurf, den Ausdruck des sie beherrschenden Lebens zu geben. Daher sind denn auch mehrere seiner Kartons —

*) Wie z. B. der Vergleich, den er seinem geschichts-philosophischen System zu Grunde legt, zwischen der Entwickelung des einzelnen Individuums seinen verschiedenen Lebensaltern nach und derjenigen des ganzen Menschengeschlechtes. Er suchte überhaupt gern allerlei symbolische Beziehungen auf und trug sich mit weittragenden Plänen. Doch steht im Ganzen seine Weltanschauung, welche pantheistisch ist, auf der Höhe der heutigen Forschung. Dem entsprechend zeigen denn auch diejenigen von seinen Entwürfen, welche sich mit der symbolischen Darstellung des ganzen Weltlaufs, des menschlichen Geistes und Schicksals, der jenseitigen Welt nach der combinirten Auffassung der verschiedenen Religionen beschäftigen, wie die fünf großen Kompositionen, welche unter den fünf Kuppeln des Pantheons auf dessen Boden als Mosaiken angebracht werden sollten, eine unklare Häufung der verschiedensten Motive und Figuren; wo hingegen diese Grübeleien mehr zurücktreten, wie in der Schilderung der einzelnen Epochen, da zeigt sich ein feiner sachlicher und in das innere Triebwerk der Geschichte eindringender Sinn.

von den sechsundfünfzig, auf welche der Cyclus angelegt war, sind, so viel ich weiß, nur einige zwanzig fertig geworden, von denen sich achtzehn auf der großen Ausstellung von 1855 befanden — nicht ohne selbständige künstlerische Wirkung. Die Tiefe der Auffassung tritt in der klaren Anordnung, der bedeutungsschwere Vorgang zu einem charaktervollen, durch die Reinheit der Formengebung, sowie den Fluß der Gruppirung ansprechenden Bilde heraus: so z. B. im trojanischen Krieg, dem Jahrhundert des Augustus, der Begegnung Attila's mit dem h. Leo und in dem literarischen Leben des achtzehnten Jahrhunderts, das die verschiedenen Führer der Aufklärung auf der Treppe in Voltaire's Hause als kommende oder gehende Besucher gruppirt. — Natürlich setzt Chenavard die ganze Bedeutung der bildenden Kunst in die Zeichnung, welche allein im Stande sei, die neuen Ideen des forschenden Geistes zu veranschaulichen, und verachtet dagegen gründlich die Bestrebungen der modernen Malerei, in den kleineren Fächern eigenthümliche Werke zu liefern und durch koloristische Wirkungen neue Reize hervorzubringen. Er ist eine jener Doppel-, oder wenn man will, aus zwei Hälften gefügten Naturen, die ein eigenthümliches Produkt unserer Zeit sind, die das eine Gebiet des Geistes nicht aufgeben, das andere nicht vollständig erobern können, so zwischen beiden sich niederlassen und schließlich demjenigen, von dem sie herkommen, selber fremd gegenüberstehen und den Krieg zu erklären nicht abgeneigt wären. Talente von halb philosophischer Anlage und von halber schöpferischer Kraft, die daher von der Ironie oder vom Zweifel an sich selber und ihrem Beruf angenagt sind.

Wie Chenavard den großen Lauf des ganzen Menschengeschlechts, so sucht Louis Janmot, ein anderer Schüler Ingres' von verwandter aber weit geringerer Begabung, den stilleren Gang des menschlichen Seelenlebens zu schildern: wie wenn sich der Kunst mit der Darstellung vager poetisch-sentimentaler Ideen ein neuer Inhalt und ein neuer Reiz verschaffen ließe. Er gab ein „Gedicht der menschlichen Seele" in einer Reihe von Cartons (achtzehn auf der Weltausstellung von 1855, acht weitere im Salon von 1861), in denen er den verschiedenen Stimmungen und Schicksalen des Gemüthslebens in allegorischen Figuren von gefälliger Erscheinung Ausdruck zu geben sich bemühte (außerdem allegorische Darstellungen im Rathhause und in der Kirche St. François zu Lyon). Eine solche Abirrung der Kunst in das Nebelreich einer zwischen Dichtung und Reflexion unsicher schwe-

benden Einbildungskraft ist nur als Kennzeichen der Zeit der Erwähnung werth.

Haben diese Meister sich verleiten lassen, die schöne Form als bloßes Gefäß für einen gedankenschweren Inhalt zu benutzen: so hat sie dagegen Henri Lehmann (ein Deutscher von Geburt, aus Ottensen bei Altona, geb. 1814, aber im Leben wie seiner künstlerischen Richtung nach ganz Franzose) zum seelenlosen Mittel für rein äußerliche Wirkungen herabgesetzt. Ein unbestreitbares Talent, unter der Leitung Ingres' wie durch das Studium der großen Meister in Italien tüchtig geschult und gebildet, dazu von ausgesprochenem Sinn für die Anmuth formvollendeter Erscheinung und namentlich durch die letztere Eigenschaft vom größeren Publikum Jahre lang den ersten Meistern der Zeit zugezählt. Aber gehaltlos, ohne eigene Empfindung, unfähig, sich mit der ernsten in sich befriedigten Schönheit der Form zu erfüllen, nur darauf bedacht, mit dem äußeren Reiz der künstlerischen Erscheinung das Auge zu locken, ohne daß er doch den Trieb noch die Kraft gehabt hätte, in ihr ein warmes sinnliches Leben auszudrücken. Eines seiner ersten Werke, die Abreise des jungen Tobias aus dem Vaterhause (vom Jahre 1835), bekundete noch in der stylvollen Behandlung der Form, der Einfachheit der Anordnung und der gehaltenen Wahrheit des Ausdrucks eine ernste auf das Ideale gerichtete Anschauung. Aber schon die nächsten Bilder, die Tochter Jephta's, welche mit ihren Gefährtinnen in den Bergen ihre Jugend beweint (von 1836), und die Heirath des Tobias (1837), zeigen eine gesuchte Naivetät der Gruppirung und die Absicht, durch eine besondere Auffassung, eine an das Sinnliche streifende Eleganz der Formen, den hellen Schimmer der Färbung und die Glätte der Ausführung den Beschauer zu gewinnen*). In derselben Weise wie diese altbiblischen Stoffe behandelte Lehmann die evangelische Geschichte und suchte so dem religiösen Gemälde durch eine manierirte Einfachheit der Komposition und äußere Formenschönheit eine gewisse Wirkung zu sichern (vergl. S. 360). Der Art sind denn auch seine monumentalen Kirchenmalereien, unter denen die Ausschmückung der Kapelle des h. Geistes in St. Merry die bedeutendste ist. Um diesen abstrakten Inhalt des h. Geistes, der über die Madonna, Engel und Apostel gekommen ist, in ihnen zu versinnlichen, half sich der Künstler mit einer äußerlichen Feierlichkeit der Anordnung, gemachter Ekstase des Ausdrucks, einer gefälligen

*) Dasselbe gilt von einem Bild der Ausstellung von 1866, in welchem Lehmann auf die Geschichte des Tobias zurückkommt: Sarah's Ankunft bei den Eltern des Tobias.

Idealität der Form und einem zarten hellen Freskoton (außerdem Wandmalereien in der Kirche der jungen Blinden). Was seine Altarblätter anlangt, so tragen sie entweder denselben Charakter zierlicher und sauber durchgeführter, aber seelenloser Formenanmuth, so seine Mariä Himmelfahrt (in St. Louis en L'ile) und eine Pieta (beide vom Jahre 1850); oder er sucht ihnen das eine Mal, wie in zwei Anbetungen der Könige und Hirten, durch den asiatischen Typus der Figuren, das andere Mal, wie in einer Geißelung Christi (1842, in der Kirche St. Nicolas in Boulogne) und einem Jeremias (im Museum von Angers), nach der Weise Michelangelo's durch eine derbere Formengebung, kühne Verkürzungen, gewaltsame Geberden und Bewegungen ein besonderes Interesse zu geben. — Auf dieselbe äußerliche Wirkung, wie seine kirchlichen Werke, haben es die mythologischen Darstellungen des Malers abgesehen. Wie er seine Manier mit Leichtigkeit auf die verschiedensten Stoffe anwandte, so wußte er sich in den verschiedensten Gattungen durch dieselbe kokette Form und Bewegung seiner Figuren, den porzellanigen Schimmer seiner Färbung einen gewissen Beifall zu sichern. Dem Alterthum entnimmt er mit Vorliebe solche Motive, die ihm Gelegenheit geben zu eleganter Gruppirung einer Anzahl nackter Frauengestalten, wobei er jedoch, unfähig, sie sinnlich zu beleben, in einer unsichern Mitte zwischen frivoler Entblößung und künstlerischer Formenreinheit hängen bleibt. So in seinen Oceaniden (1845; veränderte Wiederholung von 1850 im Luxembourg), die mit verzweiflungsvoller Klage den Felsen umschweben, woran Prometheus gefesselt ist. Lehmann hat hier das große tragische Pathos des Aeschylos in einen Schmerzensausdruck von moderner Süßigkeit übersetzt und läßt die schönen Meertöchter mit ausgeladenen Formen, mit Körpern, glatt und weiß wie Elfenbein, mitten in ihren Klagen allerlei anmuthige Stellungen ausführen (ähnlich sind seine Syrenen vom Jahre 1848; sein Fischer nach der Göthe'schen Ballade; eine Venus Anadyomene und eine Undine). Ein andermal läßt er sich beikommen, in zwei Einzelfiguren die Charaktere von Hamlet und Ophelia von tiefem Jammer ergriffen uns vorzuführen. Wie sollte es ihm gelingen, der niemals vermocht hat, eine Empfindung wiederzugeben, die die Seele zerwühlenden Gefühle, welche nur der Dichter in einer Reihe von Stimmungen uns enthüllen kann, in der vagen Allgemeinheit der Einzelgestalt zu versinnlichen, die zudem an den Gesichtsausdruck eines beschränkten Momentes gebunden ist. — Den günstigsten Spielraum fand das kühle Talent des Künstlers in der Ausschmückung von Palasträumen

mit allegorischen Kompositionen. Daher ist wol seine beste Leistung die Dekoration im Festsaale des Pariser Stadthauses, eine Folge von 56 Zwickelgemälden, welche das menschliche Leben, den Verlauf seiner Kulturentwickelung in einfachen Gruppen verschieden beschäftigter idealer Gestalten schildern, wenn auch die große Arbeit, in dem kurzen Zeitraum von zehn Monaten 1852 ausgeführt, die deutliche Spur der Flüchtigkeit an sich trägt. Die Bilder zeigen eine unbefangenere Anmuth der Form, Leichtigkeit der Bewegung und in der Anordnung ein gewisses Liniengefühl. Doch kann freilich ihre den großen Vorbildern äußerlich abgesehene Formenschönheit die Frische und den fröhlich lebendigen Zug nicht ersetzen, die den guten dekorativen Werken der Zopfzeit eigen sind. Von dem Antheil, den Lehmann an der Ausschmückung des Thronsaals im Luxembourg hat, wird später, bei der neuen kaiserlichen Kunst, die Rede sein.

Lehmann gibt ein bezeichnendes Beispiel für die leere und geschmückte Manier ab, zu der die rein ideale Anschauung in der modernen Zeit jedesmal herabsinkt, wenn sie nicht von der hohen Bedeutung der stylvollen Form ganz durchdrungen ist und daher in sie die ernsten ewigen Züge des menschlichen Lebens nicht zu fassen weiß. Die Idealgestalten der antiken wie der christlichen Mythe werden dann zu ausgehöhlten Schemen, die sich eine seelenlose Schönheit anlügen, zu bloßen Masken für den Künstler, hinter denen er den Mangel seiner eigenen Phantasie und Empfindung zu verstecken sucht. Von den allegorischen Figuren zu schweigen, die vollends nüchtern, geziert und leblos, nur wie ein buntes Schattenspiel ein blödes und blasirtes Auge noch zu ergötzen vermögen. Denn unsere Vorstellung kleidet nicht mehr, wie es noch das siebzehnte Jahrhundert mit Leichtigkeit gethan, abstrakte Begriffe in üppige nackte Gestalten. So bleibt dem modernen Maler, um auf unsere Phantasie zu wirken, nur übrig, mit ernstem liebevollem Sinn in die Form selber den Zug und die Fülle des Lebens zu legen. Fehlt ihm dieser tiefere künstlerische Trieb, so kann ihm all sein Talent und Können nur zu einer äußerlichen Eleganz und Korrektheit der Form verhelfen, an der unser Auge gleichgültig vorüberstreift. Diese entseelte Form, das war der Abweg, der von vornherein dem von dem Leben und den Bewegungen der Gegenwart abgekehrten Idealismus der Ingres'schen Schule nahe lag. Begreiflich, daß in ihr Talente von nicht geringem ausübendem Geschick sich fanden, denen aber alle produktive Fähigkeit fehlte: wie die beiden Balze, außer dem obengenannten Paul noch sein Bruder Raymond, deren Kopien nach den

Werken Raphaels in den Stanzen und Loggien des Vaticans (jene in der Kirche Ste. Geneviève, diese in der école des beaux arts) recht tüchtige Leistungen, deren eigene Werke aber ohne allen Charakter sind. Und so ist genau genommen, außer Flandrin, so groß ihr Einfluß auf die ganze zeitgenössische Kunst auch war, keine einzige schöpferische Kraft aus der Ingres'schen Schule hervorgegangen. Der Eine und Andere fühlte wol, daß es an der Erfüllung mit einem lebensfähigen Stoff gebrach, und suchte daher die Grundsätze des Meisters auf näherliegenden Gebieten zur Ausführung zu bringen: so Karl Müller und Eugène Roger, denen wir im fünften Buche begegnen werden. Im Ganzen aber war die Abkehr von der Realität und den das Jahrhundert bewegenden Strömungen so durchgreifend, daß ebendadurch die Schule nur um so schroffer den Koloristen gegenübertrat. Wie abgeschieden von der Welt pflegte sie im Stillen nur noch die Form und vernachlässigte mehr, als es je eine Richtung der Malerei gethan hat, den lebensvollen Schein der Farbe.

Daher war auch, wie schon bemerkt, innerhalb ihrer selbst der Fortgang zu einem wirksameren, selbständiger durchgebildeten Kolorit nicht möglich. Schon im Wesen der Malerei selber liegt es, daß sie nicht zugleich ihre beiden Elemente, die Form und die Farbe, zur höchsten Wirkung von gleichem Werth steigern kann. Denn der geläuterte Zug der Linie, der der gesetzmäßigen Gliederung des Körperbaues mit fein gestaltender Hand nachgeht, mäßigt und kühlt nothwendig die in der Farbengluth herausschlagende Stimmung, während umgekehrt diese, wenn sie zur Hauptsache wird, jenen festen Damm der Linie durchbricht. Am wenigsten aber ließ sich die Ingres'sche Weise in ihrer bewußten und einseitigen Strenge mit dem zügellosen Wesen der modernen Koloristen verbinden. Wer eine derartige Vermischung anstrebte, konnte nur in einer wechselnden Mitte zwischen beiden hin- und widerschwanken. Dies war der Fall mit Théodore Chassériau (1819—1856), einem bedeutenden, aber unruhigen Talent, den sein heißes südliches Blut — er war Kreole und zu Panama geboren —, seine bewegliche Phantasie und ein rastloser Drang, den ersten Meistern der Zeit sich beizugesellen, zwischen Ingres, der sein Lehrer gewesen, und Delacroix, dem er sich später zuwendete, hin- und herwarf. Von Natur aus war er keineswegs ohne Sinn für die Anmuth einer reinen und maßvollen Form. Ja, daß zu einer solchen Anschauung seine Anlage am entschiedensten sich hinneigte und, unter der Leitung Ingres' tüchtig gebildet, in die Darstellung klassischer Motive einen gewissen Formenreiz, dem es doch an

dem Zug eines eigenthümlichen Lebens nicht gebricht, wol zu bringen vermochte, das zeigen seine ersten Werke: die gefangenen Trojanerinnen am Ufer des Meeres, Venus Anadyomene, in der etwas von der Strenge alterthümlicher Kunst ist, und die an den Felsen von den Nereiden gefesselte Andromeda. Denselben Charakter stylvoller Auffassung und Durchführung tragen auch seine Kirchenmalereien aus dieser ersten Periode, deren schon oben (S. 361) gedacht ist; außerdem zählen hierher noch eine Susanne und ein Christus mit den Jüngern am Oelberge. Indessen verräth sich schon in diesen Werken das Bestreben, durch ungewohnte und originelle Typen oder Wendungen eine besondere Wirkung hervorzubringen. Von einem verzehrenden Ehrgeiz getrieben und durch den errungenen Beifall nach größerem Erfolg begierig, empfand Chassériau bald, daß der kühle Idealismus der Ingres'schen Weise das größere Publikum nicht packe. Dagegen schien ihm die aufgeregte farbenglühende Lebensfülle, welche die romantische Kunst in ihre flott hingeworfenen und keck bewegten Figuren zu legen suchte, die Stimmung der Zeit für sich zu haben. Auch fühlte er ohne Zweifel eine Weile sich selber zu einer durchaus malerischen Behandlung mehr hingezogen. Wie die Romantiker, machte er seine orientalische Reise und begeisterte sich an dem Schimmern und Schweben der Dinge in der Sonne des Südens, an der eingeborenen Schönheit der Racen, ihren noch unzerstückten Leidenschaften und den mährchenhaften Ueberresten einer untergegangenen großen Welt. Er behandelte nun in der Weise Delacroix's mit ungestümem Vortrag und in regelloser Wildheit der Anordnung Scenen aus dem orientalischen Leben, Arabische Reiter nach dem Kampfe ihre Todten fortschleppend (1850), einen Judensabbat zu Constantine, Arabische Häuptlinge sich zum Kampfe reizend: vor Allem auf eine reiche und glänzende Farbenwirkung bedacht, die er aber in einen vollen harmonischen Akkord nicht zu fassen vermochte, und über die Romantiker hinaus zu stürmischer verwirrender Bewegung der Figuren und barscher Flüchtigkeit des Pinsels fortgetrieben. Doch daß er in dieser koloristischen Manier über alles Maß hinausgegangen, mochte er bald selber merken. Daher suchte er nun, da er zudem auf den Reiz, den er in der durchgebildeten Erscheinung namentlich der weiblichen Formen fand, nicht ganz verzichten konnte, zwischen seiner ersten und seiner zweiten Weise einen mittleren Weg einzuschlagen, der von beiden die wirksamsten Eigenschaften vereinigen sollte. Eben die Werke, die in dieser letzten Periode entstanden, tragen namentlich das Gepräge jenes unsicheren Schwankens zwischen den entgegengesetzten Schulen.

Zu ihnen zählt namentlich die Ausmalung der Taufkapelle in St. Roch. Von den beiden Wandgemälden schildert das eine, das die Taufe des Eunuchen einer aethiopischen Königin durch den h. Philipp darstellt, vornehmlich in dem reichen Gespann derselben die üppige Pracht und in ihr selber eine weiche lässige Schönheit des Morgenlandes. Das andere, das die Taufe von Indiern und Japanesen durch den h. François-Xavier zum Gegenstande hat, gibt dem Maler Gelegenheit, verschiedene Racentypen in ihrer natürlichen Eigenheit vorzuführen und in die Mannigfaltigkeit der menschlichen Fleischfarbe einen koloristischen Reiz zu legen. In diese Periode gehören außerdem noch eine Kreuzabnahme im Hémicycle von St. Philippe-du-Roule und die Ausschmückung der großen Treppe des Rechnungshofes im Palast des Staatsrathes. Von den Staffeleigemälden dieser letzten Zeit hatte schon durch den behandelten Stoff sein „Tepidarium in Pompeji“ im Salon von 1853 einen nicht unbedeutenden Erfolg (jetzt im Luxembourg): eine Anzahl junger römischer Frauen nach dem Bade in den verschiedensten Stellungen, zum Theil noch nackt und in anmuthiger Ruhe, zum Theil sich ankleidend, die so ihre schönen, zarten und warmschimmernden Formen von allen Seiten dem Auge des Beschauers enthüllen. Ein Bild, das über die Reinheit der Form hinaus den lebendigen Reiz des Fleisches wiedergeben will und in dem doch wieder das sinnliche Leben nicht voll und frisch genug ausgesprochen ist; zugleich ein Beispiel dafür, wie neuerdings die idealistische Schule in die Kühle ihrer geläuterten Anschauung ein sinnliches Element hereinzieht, um sich eine größere Wirkung zu sichern.

2.

Die Bildnißmalerei seit der Restauration und der Idealismus als Modekunst.

Schon bei Ingres haben wir gesehen, wie ihn seine Kunstweise gerade für das Bildniß vorzugweise befähigte. So war es auch mit seinen hervorragenden Schülern. In den fein studirten und mit dem tieferen Verständniß des Baues wiedergegebenen Köpfen die entscheidenden Züge der Individualität und den gediegenen Ausdruck des in der Erscheinung einfach beschlossenen Seelenlebens festzuhalten, mußte vorab denen angelegen sein, welche in der Idealität der Form zugleich die charaktervolle Wahrheit der Natur zu treffen sich bemühten. Namentlich zeichneten sich in dem Fache H. Flandrin und nach ihm Amaury-Duval aus.

Bei Flandrin sind Zeichnung und Modellirung nicht minder vortrefflich, wie bei Ingres; ein strenges, die kleinen und unwesentlichen Züge ausscheidendes Stylgefühl, eine Sorgfalt der Ausführung, wobei die Arbeit des Pinsels in der gleichmäßigen Vollendung wie aufgehoben ist, und, wie immer wo die Form mit eindringendem Sinn und Studium erfaßt wird, der geistige Charakter in der leiblichen Aehnlichkeit fest und sicher ausgesprochen. In Einem aber bleibt Flandrin hinter dem Meister zurück: in der überzeugenden Kraft des Ausdrucks, welche das innerliche Leben gleichsam mitten in der Bewegung, die Persönlichkeit in ihrem vollen Wurf anhält und so mit packender Wahrheit die Energie ihres Wesens in die Erscheinung zwingt. Seine Portraits geben die Individualität nur in ihrem allgemeinen, zur Ruhe abgedämpften Dasein, nicht ohne Adel, aber wie von der Welt abgewendet und in die tägliche Gewöhnung versenkt. Daher gelingen ihm denn auch die Frauen besser als die Männer, wenn gleich seine Bildnisse des Baron Rothschild, des Grafen Duchâtel, des Prinzen Napoleon (1861) und des Kaisers (1863) tüchtige Leistungen bleiben. Auch bei den Frauen vermeidet er übrigens Alles, was die Wirkung äußerlich steigern könnte: jede ungewöhnliche Haltung, den Ausdruck einer an den Beschauer sich wendenden Grazie sowie das elegante Beiwerk der Modekleidung. Meistens im einfachen schwarzen Kleide, erscheinen sie still in sich gekehrt, die Lippe wie verschlossen und die Seele im ernsten Antlitz mit einem leisen Anflug von Schwermuth zurückgehalten. Nicht mit Unrecht hat man daher Flandrin den Maler der sittsamen Frauen genannt. Daß er dennoch in diese so bescheidene Erscheinung bisweilen eine fesselnde Anmuth zu legen wußte, zeigt seine „jeune fille à l'oeillet rouge“, deren schon oben gedacht ist. —

Auch Amaury-Duval steht als Portraitmaler namentlich durch seine Frauenbildnisse in Ansehen, wenn er gleich Flandrin nicht erreicht, indem er ängstlicher an die Natur sich hält, daher gebundener in der Erscheinung bleibt und außerdem in der Glätte der Behandlung allzuweit geht. Auch ihm kommt es vor Allem auf charakteristische Durchbildung der Form an; mit dem gewissenhaftesten Fleiße sucht er die größte Wahrheit und ihm mögliche Vollendung zu erreichen. Im Ausdruck bemüht er sich, die knappe und zurückhaltende, etwas gesuchte Vornehmheit wiederzugeben, worein die höheren Stände unserer Zeit den Adel der Erscheinung setzen. Doch zeigt er gern die jugendlichen Frauen von ihrer liebenswürdigen Seite, indem er ihnen, darin verschieden von Flandrin, eine

gewisse freundliche und entgegenkommende Grazie mitgibt, auch den Schmuck und Schiller heller kostbarer Stoffe nicht verschmäht. Neuerdings hat er ein eigenes Verfahren angenommen, um die lichten Pläne von den Schatten und Halbtönen klarer und frischer abzuheben und so eine leuchtendere Wirkung zu erzielen. Aber auch so ist er über das matte und eintönige Kolorit der Ingres'schen Schule nicht hinausgekommen, während die Modellirung an Bestimmtheit verloren hat. — Die nackten Einzelfiguren des Meisters zeugen von einer ernsten und stylvollen Auffassung der Form, tragen aber das Gepräge der beschränkten und trockenen Phantasie, die wir schon oben an ihm gefunden haben. Seine Venus, die auf der Ausstellung von 1863 Anerkennung fand, eine schlanke Gestalt, die eben dem Meere entstiegen sich die Haare auswindet, ist in ihrer gesuchten Stellung und in der harten Ausladung der Linien ohne Anmuth. Um so gefälliger dagegen und von einem gewissen natürlichen Liebreiz ist sein junges Mädchen, das, in den zarten halbreifen Formen des Alters zwischen Kind und Jungfrau nach dem Bade noch nackt auf seinen Gewändern sitzend, mit der Puppe spielt (Salon von 1864). Doch hat hier der Maler, indem er von der strengen Idealität der Form abgegangen ist und die unfertige Schönheit des erst aufblühenden Leibes zu seinem Objekt machte, wie manche seiner Zeitgenossen, sich verleiten lassen, das Nackte in ein zweideutiges sinnliches Gebiet hinüberzuspielen. — Von den Schülern Ingres', die sich außerdem im Bildniß hervorgethan haben, sind noch H. Lehmann und allenfalls S. Cornu und Pichon zu nennen.

So ernst es Ingres und seine Schule auch mit dem Bildniß nehmen, so sehr sie jene ächt künstlerische Erscheinung anstreben, welche das Individuum in seiner Besonderheit und doch wieder in der Tiefe und Unvergänglichkeit seines geistigen Lebens erfaßt: so fehlt doch auch ihnen — von der Leblosigkeit des Kolorits ganz abgesehen —, wie dem modernen Portrait überhaupt, der packende Zug der unbewußten Lebensfülle. Gäbe es wirklich keine Individuen mehr, die in ihrer Erscheinung den großen Wurf eines inneren tüchtigen Lebens tragen und in deren so oder so bedingte Naturzüge, wie aus der Tiefe der Seele, ein unendlicher Inhalt geheimnißvoll heraufleuchtet? Keine mehr, die mit der Eigenhärte ihres besonderen Charakters die versöhnende Ruhe des allgemein Menschlichen verbinden, Menschen, wie sie uns Holbein und Rembrandt, Raphael und Tizian geschildert haben? Unter der Gährung und Halbheit unserer Zustände, der Verwaschenheit unserer Kulturformen hat natürlich auch die

Erscheinung der einzelnen Persönlichkeit gelitten; so bronzene, wie aus einem Stück gegossene Naturen, in denen die Individualität mit dem Gesammtcharakter der Zeit zu einer bruchlosen Kraft verschmolzen ist, solcher Metallmenschen, wie sie noch auf einzelnen Portraits des 17. Jahrhunderts sich finden, hat unser Geschlecht sicher nicht viele aufzuweisen. Das Absichtliche und Selbstbewußte, das der modernen Persönlichkeit anklebt, der geheime Spiegel, den sie mit sich in ihrer eigenen Phantasie herumträgt, die Eitelkeit, aus dem großen Ganzen durch irgend eine kleine Besonderheit hervorzustechen: das ist es, was den Maler ebenfalls zu einer kleinen und dürftigen Auffassung herabzieht. Es muß sich gut treffen und eine wirklich mächtige charaktervolle Natur vor einem tüchtigen und durchgebildeten Talente stehen, wenn das Portrait den Zug eines großen Lebens an sich tragen und einen ächt künstlerischen Werth haben soll. In der ganzen französischen Kunst sind es kaum ein paar Bildnisse von Ingres und Delaroche, welche auf eine solche Bedeutung Anspruch machen können. In den meisten Fällen sinkt die Portraitmalerei zum einträglichen Fach herab, mit dem sich der Künstler eines greifbaren Erfolges sicher weiß. Er begnügt sich dann, die Individualität in ihrer sonntäglichen Erscheinung oberflächlich wiederzugeben, und so hilft allerdings ihrerseits die Kunst selber mit, die ganze Gattung unter das Mittelmäßige herabzudrücken.

Daher hat denn auch das Moderne im üblen Sinn des Wortes, wie seiner im ersten Buche gedacht ist (S. 49), vielleicht in kein Gebiet so bedenklich sich eingedrängt, als in das des Bildnisses. Die leere und nüchterne, matte und süße Geziertheit, welche aus dem Bruch mit der Natur und dem festen Gesetz der Sitte hervorgegangen ist, die kokette Selbstgefälligkeit, der das Individuum, vom festen Boden des allgemeinen Lebens losgelöst, sich hingibt, das frivole Lächeln, womit es den Schein von Liebenswürdigkeit und Anmuth annimmt, das vornehme Ansehen endlich, in dem sich nur die blasirte Ermattung von dem blöden Genuß eines zersplitterten Daseins ausspricht; das Alles in dem sinnlosen Putz rastlos wechselnder Modekleider, der für um so schöner gilt, je mehr man ihm die kostbare Neuheit ansieht, der also absichtlich die eigene belebte und eingewohnte Hülle der Persönlichkeit nicht sein will: das ist die Außenseite, an welcher der Portraitmaler die elegante Welt, die höheren Stände zu fassen sucht. Und allerdings, diese Erscheinungsweise derselben hat sich seit der Friedenszeit unseres Jahrhunderts rasch ausgebildet. Schon unter der Restauration war sie hervorgetreten, seitdem die vornehme Gesellschaft zwar

in ihre alten Rechte wieder eingesetzt war, aber ihrer Auflösung an dem Gefühl entgegenging, daß ihr das Bürgerthum allmälig den Rang ablaufe und die neue Aera der Bildung ihr Stück für Stück den Boden unter den Füßen wegziehe. Freilich rekrutirte sie sich aus den Emporkömmlingen der Finanzwelt, die sich in sie hineinschoben und dann von ihr den Zuschnitt des Lebens empfingen; doch nahm so dieser Zuwachs dieselben alternden Gesichtszüge und dieselbe Maske an, statt eine verjüngende Kraft hinzuzubringen.

Nachdem schon Gérard in seinen späteren Bildnissen diese die Individualität äußerlich einhüllende und gleichsam verzehrende Eleganz hervorgehoben hatte, war dann Hersent, wie oben (S. 176) bemerkt, der gesuchte Portraitmaler der vornehmen Leute geworden. Er wußte zwischen durchgeführter Zeichnung und einer warmen Farbenwirkung eine ungewisse Mitte einzuhalten, so die Persönlichkeit von einer gefälligen Seite und doch mit dem Anschein künstlerischer Auffassung wiederzugeben. Ein Versuch, den neben ihm Louis-Claude Pagnest (1790—1819) machte, sich mit der strengsten Gewissenhaftigkeit an die Natur zu halten und ihr Zug für Zug mit selbstlos nachbildender Hand abzulauschen, blieb vereinzelt; auch gab er nur die Prosa des bloßen Spiegelbildes (das Portrait des Herrn von Nanteuil hatte im Salon von 1817 einen so großen Erfolg, daß es vom König erworben wurde; jetzt im Louvre). Gegen das Ende der Restauration erwarb sich dann Champmartin, von dem im dritten Buche die Rede gewesen, die Gunst des reichen Publikums: durch eine frische und farbenreiche, den Romantikern mit Maß sich anschließende Behandlung, die zugleich den Charakter der Individualität wenigstens äußerlich zu treffen und ihr einen gewissen Adel der Haltung zu geben verstand. Allein zeigte sich schon in ihm eine oberflächliche Geschicklichkeit, welche die Bestimmtheit der Form umging, mit einem bloßen Ungefähr der Erscheinung sich begnügte und dieselbe in eine weiche und charakterlose Eleganz hinüberzog: so trat dieser Zug bald noch mehr hervor in einer Gruppe von Portraitmalern, welche neben und nach ihm die Lieblinge der höheren Gesellschaftskreise wurden. Es sind dies namentlich Joseph-Désiré Court, dem wir bei der historischen Richtung wiederbegegnen werden, François Lépaulle (vergl. S. 365), Jean Roller, Alexis Pérignon, Sohn des früher angeführten Genremalers, dann die beiden Dubufe, Claude-Marie, der Vater [1795—1864], und Edouard, der Sohn, und vor Allen François Winterhalter (Badenser von Geburt, aber ganz zur

französischen Schule übergegangen). Bei jedem Einzelnen zu verweilen, lohnt sich nicht der Mühe; es fehlt ihnen sämmtlich der tiefere Werth einer eigenen und wirklich künstlerischen Anschauung. Aus der David'schen Schule hergekommen, finden sie die Form mit jener trügerischen Gewandtheit ab, welche nur die Oberfläche in ihren allgemeinen Zügen gibt, ohne sich um den Bau zu kümmern; ebenso nehmen sie der Individualität alle Schärfe und Bestimmtheit, die Spuren des Lebens und Charakters, um sie mit einer faden Schönheit und einer lächelnden salonfähigen Grazie auszustatten. Vor Allem aber meinen sie dieselbe durch eine helle schimmernde rosige Erscheinung zu heben, worin alle Schatten abgedämpft sind, alle Töne in's Freundliche spielen und aus den aufgebauschten schillernden Seidenstoffen, dem blinkenden Geschmeide, dem zarten duftigen Gewebe von Gaze und Spitzen das Fleisch wie durchsichtige warmbeleuchtete Perlmutter herausglänzt. Die Männer freilich müssen sich mit der Langeweile des Fracks und Ordenssterns begnügen, zeichnen sich dagegen durch jenes zugeknöpfte Wesen, den diplomatisch verschleierten Hochmuth und das charakterlose Würdebewußtsein aus, welche die „Distinktion“ des Mannes comme il faut von heute ausmachen. Ein bezeichnendes Beispiel für diese Gattung ist der Pariser Kongreß von 1856 von E. Dubufe*), dessen Figuren, nur neben die sog. vier Bürgermeister von van der Helst (im Louvre) gehalten, wie neugekleidete und artig zurechtgestellte Puppen sich ausnehmen.

Bekanntlich hat sich von dieser Gruppe Winterhalter (geb. 1803) als der Portraitmaler der Könige und Fürsten einen europäischen Ruf erworben. Er nimmt so seit der Julirevolution dieselbe Stellung ein, welche Gérard unter dem Kaiserreich inne hatte. Nicht nur war er in Frankreich selber der bevorzugte Maler Louis Philippe's und seiner ganzen Familie, sowie neuerdings des zweiten Kaiserreichs; sondern auch die englische und belgische Königsfamilie, dann manche der deutschen Fürsten fanden nur seine Hand geschickt und elegant genug, um den bewundernden Völkern das Abbild ihrer vornehmen Erscheinung zu überliefern. Denn es ist ein Merkzeichen der Zeit, daß die Fürsten sich nicht sowol in der strengen imponirenden Würde der königlichen Macht dargestellt sehen wollen, als vielmehr in der gewinnenden Rolle der ersten Persönlichkeiten der Gesellschaft, als die Blüte gleichsam der Aristokratie und den vollendeten Ausdruck der vornehmen Welt. Zu einer solchen Darstellungsweise war Winterhalter ganz

*) Gestochen von Aug. Blanchard.

der Mann. Die merkwürdige Leichtigkeit, womit er der Individualität von ihrer elegantesten Seite beizukommen und ein in seiner Art harmonisches Ganze in sauberer Ausführung zu Stande zu bringen weiß, sein Geschick, die Aehnlichkeit in's Liebenswürdige zu spielen und dem vornehmen Ansehen eine Beimischung von Gefälligkeit zu geben, sein Sinn für modern geschmackvolle Anordnung und Kleidung, seine Behandlung endlich, welche Zeichnung und Färbung in ein mildes Gleichgewicht bringt, beide gleichsam mit beruhigender Hand zu einer zahmen angenehmen Wirkung zusammenstimmt und niemals durch einen originellen Zug, eine eindringliche Kraft dem Auge des Laien unbequem fällt: diese Eigenschaften waren ganz im Stande, die fürstliche Persönlichkeit so wiederzugeben, wie sie selber vor der Welt wenigstens am liebsten sich sehen mochte. Namentlich hat der Künstler mit seinen Gruppenbildnissen vielen Beifall gefunden (Königin Viktoria mit ihrer Familie auf der Terasse des Windsorschlosses), wie denn noch auf der großen Ausstellung von 1855 seine Kaiserin Eugenie mit ihren Hofdamen in blumenreicher Landschaft, also in der liebenswürdigen Situation eines ländlich-idyllischen Daseins, das große Publikum entzückt hat*). Wie wenig jedoch von ächt künstlerischer Begabung in Winterhalter ist, zeigte auch dieses Werk; was ihm hier am nächsten lag, durch den Kranz reizender Frauen in dem dämmerigen Licht und Helldunkel des Waldes eine warme koloristische Stimmung hervorzubringen, auch das vermochte er nicht zu erreichen. Daß er unfähig ist, die Individualität in ihrer Tiefe zu fassen und ihr den großen Zug eines erfüllten Lebens zu geben, darüber ist nun wol kein Zweifel mehr. So flach, äußerlich und verwaschen seine Auffassung ist, so sind auch seine Formengebung und sein Kolorit. Nicht weiter geht seine Kunst, als es bedarf, um der charakterlosen und süßlichen Grazie, welche gewisse aristokratische Frauenkreise unseres Jahrhunderts kennzeichnet, ihren schimmernden Ausdruck zu geben.

Im Gegensatz zu diesen Malern steht Gustave Ricard, der sich fast ausschließlich dem Portrait gewidmet hat (so viel ich weiß, erst 1851 aufgetreten)**). Er sucht in seine Bildnisse die Gluth und Tiefe, den stimmungsvollen Ton oder die leuchtende Wärme zu bringen, welche einerseits den Koloristen unter den großen italienischen Meistern, andererseits van Dyck

*) Lithographirt von Léon Noël.

**) Neuerdings auch mit dekorativer Ausmalung von Pallasträumen beschäftigt.

eigen sind. Er hat diese als seine Vorbilder gründlich, mit selbstständiger Anschauung studirt, in ihre Eigenthümlichkeit sich eingelebt und an ihrer malerischen Erfassung der Natur sein eigenes nicht gewöhnliches Talent entwickelt. Ihm ist es nicht um die glänzende Außenseite, um die aristokratische Eleganz der Salonmenschen zu thun; auch darin ist er ächter Maler, daß er mit tiefem Blick die Individualität aus ihrem Wesen herauszugeben und in ihre charaktervolle Erscheinung zugleich einen allgemeinen künstlerischen Reiz, das lebendige Bild einer ganzen Gattung, eines ganzen Lebenskreises zu legen weiß*). Auch die Form trachtet er mit breiter malerischer Behandlung fest und entschieden herauszuheben, wenn gleich gerade die Formengebung im Ganzen nicht seine Stärke ist. Nur geht er allzusichtlich auf eine den alten Bildern ähnelnde koloristische Wirkung aus, wie er andrerseits unermüdlich ist neue Prozeduren zu suchen und zu finden, um die individuelle Lebensfarbe durch einen die Materie fast verzehrenden Schimmer des Fleisches in's Malerische zu stimmen. Dadurch aber erhält öfters die Erscheinung etwas Unfreies und Gemachtes. Seine Arbeiten sind daher von ungleichem Werthe. Neben tüchtigen und wirksamen Bildnissen, die eine ächt künstlerische Bedeutung haben und an die Alten in gutem Sinne erinnern — wie die in der Anmerkung angeführten —, finden sich seltsame und mißlungene Versuche, woraus der Beschauer nichts zu machen weiß. So gibt der Künstler ein rechtes Beispiel ab für die vom Ballast der Bildung beschwerte und nach dem Ziel mit tausend Mitteln ringende Zeit; ihm ist die fröhlich zugreifende Naturkraft versagt, womit die alten Meister ihren Gegenstand gleich von der rechten Seite faßten und in sein Wesen mit ihrer eigenen Individualität geraden Weges eindrangen, um in Einem seinen Charakter zu treffen und in's Malerische zu erheben.

Von geringerem Talent als Ricard sind Henry Rodakowski (geborener Oestreicher) und Madame Frédérique O'Connell (aus Preußen gebürtig). Auch sie gehen auf eine tiefere koloristische Wirkung aus, und der Erstere wenigstens hat in das Bildniß des Generals Dembinski, mit dem er 1852 einen Erfolg hatte, eine gewisse Größe

*) So namentlich in dem berühmten Portrait der Mme. Sabatier, das den Maler zuerst bekannt machte; dann in den Bildnissen der Frau von Kalergis, der Tochter Lafitte's Chenavards, des Banquiers Blount, des Präsidenten Troplong. Ebenso in seinen Studien: dem sogenannten deutschen Studentenkopf, dem Zigeunermädchen, dem Mädchenkopf mit den rothen Haaren u. s. f.

und Energie des Ausdrucks zu bringen gewußt. — Neuerdings versucht Charles Chaplin, auf den noch später die Rede kommen wird, die eigene Anmuth der eleganten Französinnen mit leichterer und feinerer Hand zu fassen, als jene Modemaler es vermocht haben, die zum Theil noch in der harten und ungelenken Formengebung der David'schen Schule stecken geblieben. Doch — bei leichtfertiger Ausführung — geräth auch er dabei in das Fade und Süßliche. Und so wartet immer noch der besondere Reiz, den unsere modernen Damen trotz aller Unnatur und Geziertheit doch haben, auf den Maler, der diese eigene Mischung von sinnlicher Keckheit und zurückhaltendem Anstand in den lustigen ausschweifenden, den Körper umgaukelnden Hüllen der modernen Toilette künstlerisch festzuhalten wüßte. — Außer den Genannten sind es namentlich die neuesten Vertreter der idealen Richtung, die sich im Bildniß hervorthun: die Bouguereau, Cabanel, Giacomotti, Jalabert und ganz neuerdings Henner, Maler, die zum Theil erst im sechsten Buch, in der Kunst des zweiten Kaiserreichs, ihre Stelle finden. Die gemeinsamen Züge ihrer Portraitbehandlung sind eine Mischung von idealer Form mit sinnlichem Farbenreiz und der Ausdruck modern eleganten Lebens mit klassischem Anflug. Im Salon von 1866 hat Jalabert mit zwei weiblichen Bildnissen der Art Erfolg gehabt, insbesondere durch den Hauch von sentimentaler Stimmung, den er über die vornehme Erscheinung der jungen Frauen, auch in der feinen Weichheit des Tons, auszugießen wußte. Von den hervorragenden Portraits anderer Meister, z. B. Heberts, wird, da sie für ihre Kunstweise bezeichnend sind, bei diesen selber die Rede sein.

Noch ist der wol getroffenen und mit einer gewissen Freiheit behandelten Miniaturbildnisse der Lisinka de Mirbel (1796—1849) zu gedenken, neben der als nicht ganz ebenbürtige Nachfolger Mathilde de Herbelin und ihr Schüler Paul de Pommayrac zu nennen sind; endlich der Aquarellportraits des Kupferstechers Victor Pollet und derjenigen in Pastel von L. Faivre-Duffer.

Jene Modemaler im Portraitfache sind zugleich die Hauptvertreter einer eigenen Gattung, die in der Erschlaffung der von Idealen entblößten Friedenszeit eine Weile Glück gemacht hat, weil sie durch imaginäre Gestalten von einer in's Poetische spielenden und gleichsam gezähmten

sinnlichen Schönheit die Gunst der halbgebildeten Menge zu gewinnen wußte. Sie behandeln die verschiedensten malerischen Vorwürfe, denen sie einen halb idealen Anstrich geben, mit derselben charakterlosen geleckten hohl lächelnden Manier, geben der Form und Bewegung einen weibisch koketten Reiz, kleiden ihre Figuren in seidene und sammtne Stoffe, die eben frisch aus dem Laden gekommen scheinen, und bestechen endlich das Auge durch eine glatte äußerliche Vollendung. Schon oben in der religiösen Malerei haben wir eine ähnliche Richtung angetroffen (vgl. S. 365). Der eigentliche und dankbarste Gegenstand aber dieser zu den Bilderbuden der Jahrmärkte herabsteigenden Kunst ist die Schönheit des weltlichen, zu Liebe und Genuß lockenden Weibes, nicht wie ein derber Sinn in frischer Natürlichkeit, sondern wie eine romanhafte Phantasie in verfeinerter und doch abgeschwächter Grazie es sich vorstellt. Es ist die schlimmste Form, mit der die verführerischen Wesen des Demi-monde in die Kunst sich eingeschlichen haben: eben weil sie nicht blos an die Sinnlichkeit sich wenden, sondern in den trügerischen Schein eines idealen Aufputzes sich kleiden und in dieser Vermummung auch in die Empfindung und Einbildungskraft des Beschauers ihre weichen Schlingen werfen, ja, durch diese verwirrende Mischung selbst die Sinne noch abstumpfen. Die wirksamsten Motive, welche jene Maler zu wählen gewandt genug sind, werden so zu naturloser Eleganz verzerrt. Sie erhalten eine salonfähige Toilette, worin die zierlichen Figuren entweder in einem ihre Formen halb verhüllenden, halb entblößenden Phantasiekostüme oder in dem malerischen Schmuck vergangener Epochen, bei gänzlichem Mangel an innerem Leben, die Grazien selber spielen. Wer kennt nicht aus den in Masse umlaufenden wolfeilen Stichen die lächelnden „hübschen" Mädchengestalten der Lépaulle, Schlésinger, Boutibonne, Dubufe und Court? Mit lüsternem Ausdruck treiben sie allerlei unschuldige Spiele, oder geben vor oder nach dem Bade im warmbeleuchteten Waldesdickicht dem Auge, das gleichsam hinter den Büschen lauert, ihren milchigen jungfräulichen Leib in allen möglichen Wendungen preis. In diese Klasse gehören auch die Evastöchter des durch seine eleganten Zeichnungen und Pastelgemälde bekannten Vincent Vidal*), die mit moderner halb sinnlicher, halb verschämter Grazie den verschiedenen liebenswürdigen Schwächen des Weibes kokett sich hingeben.

---

*) In einer Reihenfolge von Blättern gestochen von Posselwhite.

Doch die durch massenhafte Romanlektüre aufgeregte Phantasie der Periode vor Achtundvierzig wollte nicht nur sinnlich angesprochen, sondern auch durch einen empfindsamen Inhalt tiefer ergriffen sein. Daher versetzten gern jene Maler und ihre Genossen ihre gefälligen Figuren, mit dem Ausdruck einer sentimentalen Gemüthsbewegung, in eine Herzensgeschichte oder doch in eine rührende Lebenslage, welche die Seele zu zarten Empfindungen anregt. Bisweilen, doch im Ganzen selten, spielt auch geradezu das Schicksal der französischen Lorette in dieses Gebiet, freilich mit einer idealisirten Wendung, die dieser herzlosen Gattung von Phrynen fremd ist. So stellt Dubufe in zwei Pendants, auf üppigem Ruhebett und in verführerisch nachlässigem Nachtkleid, das liebende Weib dar, das eine Mal, wie sie den Geliebten sehnsüchtig erwartet, das andere Mal, wie sie dem Treulosen nachweint. Oder noch offenherziger Landelle das „Heute" und „Morgen" einer Courtisane (1846): in jenem die gefeierte Schönheit in sorgloser Ausgelassenheit und üppigem Schmuck, in diesem die Verschmähte und Gefallene auf ihrem Strohlager in Verzweiflung versunken*). Glücklicherweise hat sich die bildende Kunst nicht ebenso tief wie die Literatur und Dichtung in die von Schminke und Elend, Lüge und Laster erfüllte Welt des Demi-monde eingelassen; der eigene Reiz, den dieser außerhalb der Sitte und des Gesetzes stehende Kreis hat, läßt sich von ihr nicht fassen, weil hier die fortwährende Zersetzung, worin die Gesittung begriffen ist, der tolle Aufwand und Luxus, der rastlose Wechsel des Glücks jede feste Form auflösen und eine malerische Erscheinung des Lebens vollends unmöglich machen. In welcher Weise sich neuerdings die ausgesprochene Neigung des Franzosen für verfeinerte Sinnlichkeit und die Lockungen des geschlechtlichen Lebens in der Malerei Ausdruck und Befriedigung verschafft, werden wir später sehen, bei der Kunst des zweiten Kaiserreichs.

Um nichts besser und nicht weniger frivol sind die Werke jener Maler, wenn sie ihren Figuren reinere Empfindungen mit dem Ausdruck einer gewissen Schwermuth geben, wie Dubufe in verschiedenen Gruppen stillen Familienglücks (Amour maternel, Amour filial, Prière, Lecture de la Bible)**), oder gar tragische Katastrophen der Geschichte schildern, wie Schopin in seinen letzten Momenten der Familie Cenci, Karl IX.

*) Gestochen in Aquatinta von Jouanin.

**) Die beiden ersten gestochen von Garnier, das dritte von Gautier, das vierte von Jouanin; theils in Aquatinta, theils in Schabmanier.

vor der Bartholomäusnacht u. s. f.*) Den Letzteren haben wir schon in der religiösen Malerei unter Jenen angetroffen, welche die biblischen Stoffe durch modernes orientalisches Kostüm dem Zeitgeschmack anzupassen versuchen. Es ist überhaupt ein ächter Typus für diese ganze Gattung: alle möglichen Gegenstände hat er nach derselben äußerlich eleganten und charakterlosen Schablone behandelt. Und so kommt es allen diesen Malern, ob sie nun große historische Momente oder gefällige Scenen heiteren Lebensgenusses sich zum Vorwurf nehmen, immer auf hübsche Modegesichter an, auf die rosige Seifenglätte des Fleisches und den funkelnagelneuen Schimmer der Stoffe. Was den Ausdruck anlangt, so versinnlichen sie die Freude durch Lächeln mit einer Reihe von Perlenzähnen, Schmerz durch unmenschlich rührenden Augenaufschlag, während die Geberden und Bewegungen, trotz der Modernisirung, das gespreizte Wesen der David'schen Schule doch nicht ganz losgeworden sind. Weder in dem einen noch in dem andern Falle ist ein Fünkchen von Seele in den Personen; wie auch die Körperform ohne Verständniß des Baues, daher ohne Leben, aber mit demselben trügerischen Schein idealisirter Natur wiedergegeben ist, den wir schon oben als ein Kennzeichen des modernen Portraits gefunden haben.

Auch in dieser Gattung hat sich Winterhalter vor seinen geistesverwandten Zeitgenossen ausgezeichnet, namentlich durch seine Darstellungen festlich geselliger halb in's Ideale, halb in's Sinnliche spielender Scenen.

---

*) Eduard Dubufe, der Sohn, den wir schon unter den eleganten Malern des Modeportraits angetroffen, hat sich im Salon von 1866 durch ein — ebenfalls in obige Gattung einschlagendes — Gemälde von den größten Dimensionen den Beifall des „Publikums" erworben. Es schildert die Geschichte des verlorenen Sohnes: im Mittelbilde sein ausschweifendes Leben in Saus und Braus, beim Gelage in reicher Pallasthalle, in einer lockeren Gesellschaft von Herren und Damen im Renaissancekostüm — etwa nach der Art des P. Veronese — wobei es indessen auch an üppigen mehr oder minder nackten Gestalten nicht fehlt, das Alles in einem lauten rauschenden Concert von allen möglichen Farben; auf den beiden kleineren Seitenbildern, im Kontrast zu jener Farbenpracht einfach grau in grau behandelt, einerseits der Unglückliche bei seiner Heerde, andrerseits die reuige Rückkehr in das väterliche Haus. Die äußerliche Geschicklichkeit der Mache, die den Laien durch die Glätte und Eleganz der Erscheinung, das bunte schimmernde Kolorit zu bestechen weiß, muß man anerkennen. Dagegen fehlt es dem Bild durchaus am künstlerischen Werth, an der malerischen Schönheit, und wie die Gestalten kalt und leblos sind, so ist die Form ohne Energie, das Kolorit ohne Wärme und Stimmung. Daß es dem Maler nur um ein glänzendes Schaustück zu thun war, zeigt sich schon daran, daß er den biblischen Stoff in das Gewand der Renaissance einmummte: eine Einkleidung, die dem 16. Jahrhundert ebenso natürlich war, als sie in dem unsrigen geziert und gesucht ist.

Wie lange sind nicht sein „Dolce far niente“ (1836), sein Decamerone (1837) und seine Florinde (1852)*) auch in Deutschland von den Laien wenigstens bewundert worden. In der That hat Winterhalter mit einem Geschmack, den man manchem tüchtigeren Talente gönnen möchte, Motive zu wählen verstanden, die durch einen zwar geringen aber anmuthigen Inhalt und ihren malerisch ansprechenden Charakter den Beschauer von vornherein gewinnen. Eine Versammlung schöner Menschen zum veredelten Genuß eines über Noth und Sorge erhobenen Daseins inmitten einer blühenden glücklichen Natur — welchen Reiz muß ihr Anblick nicht für ein Geschlecht haben, das in der Arbeit einer neu sich bildenden Welt und in der Prosa gestaltloser Kulturformen befangen ist. Zudem hat Winterhalter, namentlich in seiner Florinde, die Sinnlichkeit gerade so in's Spiel zu bringen gewußt, wie es die verschleierte Lüsternheit der Zeit haben will. Florinde mit ihren Gespielinnen am Wasser, die weichen schimmernden Körper nach dem Bade erst zur Hälfte in die prächtigen Gewänder gehüllt, mit liebenswürdiger Eitelkeit die Schönheit ihrer Haare vergleichend — was natürlich Anlaß zu den verlockendsten Stellungen gibt —, während hinter den Büschen verborgen der König Rodriguez von Grenada an dem Anblick sich weidet: so fehlt ja dem reizenden Schauspiel auch der welthistorische Hintergrund nicht, da nach der altspanischen Romanze wenigstens, der Winterhalter sein Motiv entnommen hat, die Liebe von Rodriguez und Florinde der Anlaß zur maurischen Herrschaft in Spanien geworden. Was den künstlerischen Werth dieser Darstellungen anlangt, so stehen sie mit den Portraits des Malers ganz auf gleicher Höhe; auch für sie gilt, was von diesen früher bemerkt ist. Dieselbe täuschende, die Schwierigkeiten wegspielende Behandlung der Form, dieselbe süße Buntheit der Farbe, dieselbe äußerliche Gewandtheit der Ausführung. Hier ebenfalls ist die Natur auf die leere Anmuth einer hübschen Larve herabgebracht, wie denn auch in den Bildern aus dem italienischen Volksleben, dessen dankbare Motive der Künstler sich natürlich nicht hat entgehen lassen, die ernste und große Schönheit der italienischen Race gänzlich verloren gegangen ist. Im Grunde sind alle diese Bilder, die an Reiz sowol wie an künstlerischem Charakter hinter den Idyllen des 18. Jahrhunderts so weit zurückstehen,

*) Das erste gestochen von Girard, das zweite ebenfalls und in kleinerem Maßstabe von A. Martinet; das dritte von H. Eichens, alle in Schabmanier.

nichts weiter als der Ausdruck jener süßlichen und frivolen Grazie, welche seit den dreißiger Jahren bis fast in die neueste Zeit das Ideal des salonfähigen Publikums gewesen.

Neben Winterhalter ist, offenbar durch dessen Decamerone angeregt, Charles Louis Müller (geb. 1815) zuerst durch derartige Werke zu Ruf gekommen, nachdem er schon vorher (1841) durch einen Heliogabal, der sich von nackten Weibern im Triumph durch die Straßen Roms ziehen läßt, nach dem Beifall der Menge gehascht hatte. So ist sein „Primavera" (1846)*) der Frühling des Lebens, versinnlicht durch eine Schaar jugendlicher in Seide und Sammt gekleideter Gestalten, die es sich auf alle Weise wol sein lassen; seine „Mairunde" (1847) ein Kranz von tanzenden Mädchen und Jünglingen im Grünen. In beiden sind die Figuren nach demselben zierlichen lächelnden Muster zugeschnitten, bei innerer Kälte und Leere mit demselben liebenswürdigen Gebahren ausgestattet. Doch machen außerdem beide Bilder durch den Schimmer der Stoffe und das reichlich umhergestreute Licht Anspruch auf eine gewisse Farbenwirkung, der es aber an aller Stimmung, an Ton, Tiefe und Wärme gebricht. Müller versuchte sich dann auf allen Stoffgebieten, auch an poetischen Motiven nach Byron und Shakespeare (Lady Macbeth nachtwandelnd, früher im Luxembourg), bis er endlich in verhängnißvollen Momenten der neueren französischen Geschichte ein dankbares Feld fand. Seine Verlesung der letzten Opfer der Schreckenszeit zur Hinrichtung im Gefängniß St. Lazare (im Luxembourg) hatte im Salon von 1851 einen nicht unbedeutenden Erfolg**). Damals, als man aus den Stürmen der neuen Republik kam, hatte es seinen eigenen Reiz, im Bilde die Gefahr vor sich zu sehen, der man diesmal noch glücklich entronnen war. Auch hat Müller die aristokratischen Figuren seines Bildes (fast alle Portraits) im Gegensatz zu den rohen Gesellen der Revolution mit offenbarer Vorliebe behandelt; zudem ließ sich mit ihren seidenen Gewändern wieder ein lebhaftes Farbenspiel anbringen und so dem grauen unheimlichen Ton durch eine malerische Abwechselung aufhelfen. Denn in der Darstellungsweise, wie in seiner Wirkung steht das Bild den obigen gleich. Das Schreckliche ist dem Vorgang benommen, der Ausdruck des Schmerzes zahm und gemäßigt und die Erscheinung des Ganzen keineswegs auf einen das Gemüth erschütternden, sondern nur anregenden und durch seine reiche Mannigfaltigkeit ansprechenden Eindruck angelegt. Schwächer

*) Gestochen von Posselwhite, wie auch die „Mairunde". **) Gestochen von P. Girardet.

noch als dies Ende der Schreckensherrschaft ist unter der Hand des Künstlers das Ende des Kaiserreichs ausgefallen, ein 1855 ausgestelltes großes Gemälde, das die am 30. März 1814 in Paris mit dem Rufe: „vive l'Empereur!“ einziehenden Ueberreste der großen Armee darstellt; zerstreut und lahm in der Komposition, matt und stumpf in der Farbe. Glücklicher war er in zwei Gegenstücken, welche das Schicksal der Marie Antoinette schildern: das eine Mal die glückliche Königin zu Trianon im Kreise ihrer Familie, das andere Mal die abgehärmte Gefangene in der Conciergerie*). Sowol jenes vornehm idyllische Dasein als dieser stille rührende Jammer der schönen und interessanten Frau war wie nach dem Sinn des Künstlers, so nach dem Geschmack seines Publikums. Daher ist Müller derjenige unter den Modemalern, der auch den großen ernsten Zügen der Geschichte ein gefälliges Kleid umwirft, indem er ihr tragisches Pathos in melodramatische Rührung umsetzt, die er mit der Musik eines freundlichen Farbenspiels begleitet (so noch 1861 seine „Mutter Napoleons“, in den Anblick des Bildnisses ihres kaiserlichen Sohnes schmerzlich versunken).

3.

Der Idealismus außerhalb der Ingres'schen Schule.

Die ideale Kunstweise, welche neben und im Gegensatz zu der romantischen Schule seit den dreißiger Jahren in der französischen Malerei eine hervorragende Stelle einnimmt, war nicht blos durch die Ingres'sche Schule vertreten. Wie wir schon bei der kirchlichen Kunst gesehen, haben eine Anzahl Künstler aus den Ateliers von Gros und Picot die klassische Formenanschauung der ausgelebten David'schen Epoche nach dem Vorgang und Muster von Ingres zu erneuern gesucht. Aber auch aus den Ateliers von Delaroche und Cogniet, mit denen sich das nächste Buch beschäftigen wird, sind Einzelne, wie Gendron, Landelle, Jalabert und Barrias, zur idealen Formenwelt übergegangen, während zugleich Gleyre, der einzige Meister der neueren Zeit — Couture etwa ausgenommen —, der nach Delaroche eine größere Schule bildete, neben Ingres die Formenschönheit nach dem Vorbilde der Antike und der italienischen Malerei zum Princip der Kunst machte. So hat es dieser Richtung, die zudem ihre Pflanzstätte in der römischen Akademie hat, bis in die jüngsten Tage an Zuwachs, und

*) Beide gestochen in Aquatinta von F. Ledoux.

zum Theil von tüchtigen Talenten, nicht gefehlt. Neuerdings jedoch, unter dem zweiten Kaiserreich, hat sie einen eigenen Charakter angenommen, indem sie mit der Gesittung der Zeit sich tiefer berührte und ebendamit von dem Ernst der Anschauung und der Formenstrenge abließ, welche die Grundlage jedes Idealismus bilden. Daher komme ich auf die Maler, welche diesen freieren Charakter tragen, erst bei Betrachtung der neuesten Kunst zu sprechen, wogegen diejenigen, die durch eine strengere Anschauung sich näher um Ingres gruppiren, hier ihre Stelle finden. In einzelnen Künstlern freilich fließen beide Weisen ineinander über, und so ist es schwer, sie der einen oder anderen Gattung bestimmt zuzuweisen: für diese muß dann die Zeit, in welche ihre Hauptwerke fallen, den Ausschlag geben. Uebrigens zählen auch die Maler, deren ich hier gedenke, nicht alle zu der strengeren Richtung. Der freie Spielraum, der innerhalb der modernen Kunst der Individualität gegeben ist, macht es oft unmöglich, die Klassen ganz scharf von einander abzugrenzen. Nicht mit Unrecht werden sich auch diejenigen den Idealisten beigesellen lassen, welche aus dem Reich der Mythe oder des Gedankens ihre Vorwürfe nehmen, sowie jene, die, welchen Gegenstand sie auch behandeln mögen, die Schönheit der Form vor Allem im Auge haben.

Neben Ingres hat von allen diesen Künstern Charles Gleyre (in der französischen Schweiz 1807 geboren), ein Schüler von Hersent, wenigstens als schulebildender Meister die größte Bedeutung. An eigenthümlichem Talent wie an schöpferischer Kraft steht er Jenem weit nach, auch an der Breite und Energie der Formenanschauung thut er es ihm nicht gleich; dagegen mag er ihm an gründlicher Bildung nach den großen Meistern und an tüchtiger Kenntniß seiner Kunst ziemlich nahe kommen. Während eines langgjährigen Aufenthaltes in Italien studirte er mit unablässigem Eifer die alten Meister; von Giotto bis auf Raphael gab es keinen, den er nicht mit gleicher Sorgfalt, gleichem Verständniß copirt hätte. Aber nicht blos die Kunst, auch die Natur wollte er aus eigener Anschauung da kennen lernen, wo sie unter einem glücklichen Himmel ihre ganze Schönheit unverkümmert ausbreitet. Daher machte er — wie die Romantiker — seine orientalische Reise durch Egypten, Syrien, Griechenland und die Türkei, auch hier mit derselben Treue die Menschen, Landschaften und Denkmäler in sein Skizzenbuch einzeichnend, wie in Italien die Werke der Kunst. Nun schien er, nach der Fülle dieser Vorarbeiten, Alles beisammen

zu haben, um die Gestalten, mit denen seine eigene Phantasie sich trug, zu reifem künstlerischem Leben herauszubilden. Allein offenbar ist ihm die Quelle des eigenen Schaffens spärlich zugemessen, und der Fluß seiner Einbildungskraft durch den Reichthum jener Studien eher aufgehalten, als gefördert. Gleyre denkt groß von der Kunst und hat, wie Ingres, immer die höchste Vollendung, die charaktervolle Durchbildung der Form auch im Einzelnen im Auge; doch da es ihm an einem großen gestaltenden Zug, an der treibenden Kraft des inneren Bildes gebricht, so zeigen seine Werke, so tüchtig auch die einzelne Gestalt durchgeführt ist, eine Schwäche und Weichheit des Ausdrucks, ein künstlich gesteigertes Leben, das die Frische und Ursprünglichkeit einer vollen Empfindung allzusehr vermissen läßt.

Das Gemälde, das dem Künstler seinen ersten größeren Erfolg verschaffte, ist schon durch seinen Gegenstand bezeichnend für jene schwer schaffende Einbildungskraft, die nothwendig in seine Stimmung einen schwermüthigen Zug brachte. Er hat es den „Abend“ genannt (1843, im Luxembourg)*). In der Abenddämmerung sitzt ein Mann, unter dem man sich einen Dichter, Künstler oder den Menschen überhaupt vorstellen mag, am Ufer und sieht die Träume seiner Jugend, schöne blühende Gestalten, Liebe und Freundschaft, Glück und Ruhm, mit heiterem Spiel und Gesang in einem Schiffe dahinziehen, während er einsam zurückbleibt, nachdem er vielleicht eine Weile den Fluß seines Lebens mit ihnen hinabgetrieben. Nur allmälig und mit Anstrengung enträthselt sich natürlich dem Beschauer dieser tiefere Sinn des Bildes. So liegt schon in der Wahl des dem Poeten näher liegenden Motivs ein Mangel an bildender Phantasie; so ist auch in der Darstellung einerseits eine unbestimmte Sentimentalität des Ausdrucks, andrerseits eine allzu fühlbare Mühe der Vollendung. Doch ist in den edlen Körperbildungen die mit Fleiß und Verständniß durchgeführte Form, sowie der harmonische Ton der hellen bescheidenen Färbung nicht ohne Reiz. Daß Gleyre es verstand, seinen idealen Gestalten ein individuelles Gepräge, der Form den lebendigen Zug der Natur zu geben, das hatte schon sein Johannes auf Pathmos (1840) gezeigt, der dem „Abend“ vorangegangen war; aber auch hier war ihm der Ausdruck der tief ergriffenen Seele, der Ekstase mißlungen. Dieselben Eigenschaften wie dieselben Mängel finden sich noch entschiedener ausgesprochen in seinem nächsten Bilde, woran er lange Zeit gearbeitet: der

*) Gestochen in Aquatinta von Jazet; lithographirt von Chevalier.

Trennung der Apostel, welche sich auf den Weg machen, das Evangelium zu predigen (1845)*). Zwar hat hier Gleyre das Akademische sowie die Langeweile der überlieferten Typen glücklich vermieden und in seine Figuren, ohne ihnen den Charakter individueller Naturen zu nehmen, eine ideale Größe zu legen, in ihrer feierlichen Gruppirung, ihrer edlen gehaltenen Bewegung die Bedeutung des Vorgangs zu versinnlichen gesucht. Aber die überlegte Einfachheit der Anordnung, der gesuchte Rhythmus der Linien, das Pathos mancher Geberden streifen an das Manierirte. Diesen schön drapirten, würdevoll bewegten Aposteln fehlt es doch an dem mächtigen Zug der inneren Ueberzeugung, an dem Mark charaktervoller, von einer großen Idee getragener Menschen.

Günstiger waren für Gleyre solche Motive, worin er, unbefangen und ohne sich um den Ausdruck einer inhaltsschweren Empfindung zu bemühen, dem Reiz der schönen Form nachgehen konnte. Hier gelang es ihm einige Male, jugendlich ideale Gestalten von reiner anmuthiger Wirkung zu schaffen, denen er, bei einer nach der Antike und den Meistern der Renaissance geläuterten Form, doch eine gewisse natürliche Frische zu erhalten wußte. Der Art sind seine Nymphe Echo — der Körper vom Rücken, das Gesicht im Profil gesehen —, wie sie durch ihre zum Sprachrohr aneinandergefügten Hände Narciß ruft, und seine Bacchantinnen (1849). Vor den Letzteren merkt man wol, daß der Maler den Tanz dieser schönen, nicht über das Maß der Anmuth ausgelassenen Frauen unmittelbar aus der Natur gegriffen — vielleicht eine Erinnerung seiner orientalischen Reise — und erst während der Ausführung nach den großen Vorbildern in eine künstlerisch reine Form übersetzt hat, wodurch der Mangel an eigener Empfindung und die mühsame Arbeit der Phantasie mehr zurücktreten. Ein historisches Bild, das Gleyre 1858 für das Museum zu Lausanne malte, Abzug der Römer unter dem Joche nach einer gegen die Helvetier verlorenen Schlacht am Lemanischen See, ist trotz einzelner tüchtiger Gestalten von geringer Bedeutung, da solche bewegte Scenen des Künstlers Sache am wenigsten sind. Wozu sein gründlich gebildetes Talent wol am meisten geeignet ist, einfache monumentale Darstellungen idealer Vorwürfe, gerade dazu ist ihm niemals Gelegenheit geworden. Eine bescheidene und mit allem Ernst nur seiner Kunst hingegebene Natur, mochte er sich niemals zu den öffentlichen Arbeiten zudrängen, auch als strenger Republikaner aus voller

*) Gestochen in Schabmanier von Gautier; lithographirt von Fanoli.

Ueberzeugung, der er ist, von der kaiserlichen Regierung keinerlei Auftrag annehmen. Aus den letzten Jahren ist von der Hand des Künstlers, der seit lange nicht mehr ausstellt, nur ein „Herkules zu den Füßen der Omphale“ bekannt geworden, tüchtig wieder durch die edle Anordnung und die gewissenhafte Durchbildung der Form, dabei die Gestalten von individuellen Gepräge. Die Schüler Gleyre's, die zum Theil zu einer eigenen Klasse, den sogen. „Neugriechen“ gehören, werden wir im sechsten Buche antreffen.

Ein Talent von leichterem Fluß, im Ganzen ebenfalls der idealen Anschauung zugewendet und eine Zeitlang unter Ingres gebildet, aber verschiedenen Einflüssen zugänglich und so bisweilen auch der romantischen Weise zugeneigt, war Dominique Papety, der in der Blüte der Jahre gestorben ist (1815—1849). Er hatte wie Gleyre in Italien die gründlichsten Studien gemacht, dann auf seinen Reisen in Griechenland, Syrien und Palästina nach Land und Leuten, Ruinen und Kunstwerken Hunderte von Skizzen und Zeichnungen mit fester geübter Hand und feinem, in die Eigenthümlichkeit der Stämme und Epochen eindringendem Sinn entworfen*). Schon vor diesen Reisen war er mit einem 1845 ausgestellten großen Bilde zu Ruf und Ansehen gekommen. Es stellte unter dem Namen „Traum des Glücks“ den glückseligen Zustand dar, den nach Fourier's System, das gerade damals unter den Gebildeten manche Anhänger zählte, die nach dessen Grundsätzen eingerichtete Welt zu erwarten habe**). Sonderbare Schwärmerei des Malers, der den verworrenen Träumen des Socialisten Gestalt und Farbe zu geben suchte. Indessen künstlerisch undankbar war der Vorwurf nicht, wie ihn Papety faßte. Eine heitere Gesellschaft jugendlicher Männer und Frauen in einer schönen Natur, zu allen Genüssen des Daseins, sinnlichen und geistigen, in mannigfaltigen Gruppen vereinigt: das ist im Grunde der Gegenstand des Bildes, der von dem verschiedenen Beiwerk, das auf jenes System näheren Bezug hat, wenig berührt wird. Die Darstellung hält eine ungewisse Mitte zwischen einem Naturalismus, der selbst Typen von gewöhnlicher Erscheinung

*) Wie gründlich die modernen Franzosen das Studium ihrer Kunst betreiben, wie unermüdlich sie Hand und Auge üben, der Natur von den verschiedensten Seiten beizukommen und den Reiz ihrer mannigfaltigen Formen zu entdecken wissen, dafür ist gerade Papety ein bezeichnendes Beispiel. Uebrigens spricht sich in seinen Studien, von denen ich diejenigen aus Griechenland neuerdings bei Herrn Sabatier in Florenz gesehen habe, seine feine und reichbegabte Künstlernatur vielleicht noch entschiedener aus, als in seinen Gemälden.

**) Gestochen in Aquatinta von Jazet.

nicht scheut, und einer idealen, von der Antike genährten Anschauung. In der Zerstreutheit der Anordnung, der losen Verbindung der Figuren, der lebhaften und schillernden, aber unruhigen Färbung zeigte sich die schwache Seite des Künstlers, dem es bei allen seinen Gaben an der Fähigkeit gebrach, ein reicheres Ganzes als den einheitlichen Ausdruck eines inneren Vorgangs harmonisch ineinanderzufügen. Daher gelang ihm die einfache Gruppirung weniger Figuren eigentlich besser. Wenn er es auch hiebei nicht lassen konnte, nach außergewöhnlichen Motiven zu suchen, wußte er doch meistens solche zu wählen, in deren Erscheinung eine gewisse malerische Stimmung, ein halb sinnlicher, halb idealer Reiz sich bringen ließ. Der Art sind seine Versuchung des h. Hilarion, der auf der Erde liegend eine dem Boden entsteigende nackte Frauengestalt von sich abzuwehren sucht (1844); dann eine Scene üppigen Lebensgenusses, die gar im alten Memphis spielt, ein Aegyptier wollüstig neben seinem Mädchen ruhend, während ihm gegenüber ein anderes schönes Weib die Harfe spielt (1845), ein Bild, das zugleich die Race in ihrer nationalen Bestimmtheit und den Charakter der alten ägyptischen Zeit versinnlichen will; endlich Telemach, der Kalypso und ihren Nymphen seine Abenteuer erzählend (1847). Freilich war zugleich mit dem Letzteren ein Gemälde ausgestellt, das wieder nach Fourier'schen Begriffen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft darstellen sollte, aber durchaus unverständlich und ohne alle Wirkung war. Und so kennzeichnet unseren Maler, wie überhaupt Manche dieser Gattung, ein Suchen nach Stoffen, worin bald eine schöne Sinnlichkeit, bald eine besondere Idee sich ausdrücken läßt. Ueberdies zog es ihn das eine Mal zu dieser, das andere Mal zu jener Anschauung, mit der neben ihm Talente von entschiedener Art hervortraten. So zuerst zur weichen empfindsamen Weise Ary Scheffers, in der er, nur mit lebhafterem Kolorit, eine Jungfrau als Trösterin — ein Seitenstück gleichsam zum Christus Consolator — malte, dann zur Aquarellmanier von Decamps, die seinem koloristischen Sinn zusagte, endlich zur philosophischen Gedankenzeichnung von Chenavard, dem er bei seinen Kartons hülfreiche Hand leistete. Ob sich endlich sein Talent gesammelt und für welches Ziel es sich dann entschieden hätte, läßt sich schwer bemessen. Daß ihm auch das tiefere stimmungsvolle Leben der Farbe nicht verschlossen war, das zeigt das geistreich behandelte, in einem warmen schönen Ton gehaltene Bildchen, das griechische Mönche vom Berge Athos darstellt, die mit der Ausmalung einer Kapelle beschäftigt sind (1847). Was dem Künstler wol von Haus aus gefehlt hat, das ist eine eigene

Der Tod des h. Franciscus von Assisi. Von L. Bénouville.

Art, die Dinge zu sehen. Denn eine selbständige Anschauung kommt nur aus einem Ideal, von dem die Seele sich bewegt und ergriffen fühlt.

Eine ernstere Natur und von tieferem Bestreben, wenn gleich von beschränkterer Anlage, war der gleichfalls früh verstorbene Léon Bénouville (1821—1859). Auch er hatte sich in Rom als Pensionär der französischen Akademie, und zwar namentlich nach den älteren italienischen Meistern, gebildet; die ruhige, aber innige und ausdrucksvolle Einfachheit der Empfindung, die in ihnen ist, sagte seinem Talente ganz besonders zu. Indem er aber zugleich die stylvolle Durchbildung der Form nach den höchsten Mustern im Auge behielt, gelang es ihm ein Bild zu schaffen, worin sich der Ausdruck einer wahren und tiefen Gemüthsstimmung glücklich mit jener verbindet, das daher zu den anziehendsten Leistungen dieser Richtung aus der neueren Zeit gehört. Es ist der sterbende Franciscus von Assisi (1853, im Luxembourg; s. die Abbildung)*). Wie der Heilige umgeben von seinen Ordensbrüdern in stiller schöner Landschaft mit einfacher Geberde die ferne Stadt segnet, ist mit feinem Sinn für künstlerische Erscheinung und mit poetischer Empfindung klar und sicher ausgesprochen. Selbst das abgedämpfte, in's Graue spielende Kolorit, das dem Meister eigen ist, trägt, hier im Einklang mit dem Charakter des Vorgangs, zur harmonischen Wirkung des Ganzen bei, der auch die kühle einförmige Behandlung keinen Eintrag thut. Seine folgenden Werke kamen diesem freilich nicht gleich. Doch hätte er vielleicht die Hoffnungen noch verwirklicht, die man seitdem in ihn setzte, wenn ihn nicht der Tod mitten in seiner besten Thätigkeit getroffen hätte. Seine christlichen Märtyrer, welche vor dem festlich versammelten Volke zum Kampf mit den Bestien das Amphitheater betreten, sind nicht frei von akademischer Formengebung und leiden an einer gewissen Trockenheit und Magerkeit der Ausführung (1855; Aquarell, im Luxembourg). Sowol in seinem „Raphael, welcher der Fornarina begegnet“, als in seinem „N. Poussin, der an der Tiber in einer Gruppe von Wäscherinnen das Motiv zu seiner Rettung Mosis findet“ (beide 1857)**), haben die Figuren etwas Gespreiztes, der Anordnung fehlt es an Einfachheit, daher an Stimmung, in der Darstellung ist eine erkältende Mühe der Vollendung. Denn der Künstler war noch mitten im Ringen,

*) Lithographirt von Soulange Teissier; auch von Durand.

**) Gestochen in Schabmanier von Pichard.

auch wußte er noch nicht sich auf die Stoffe zu beschränken, denen sein Talent gewachsen war. Das ihm passende Gebiet schien er dann wieder zu finden, als er zu Vorwürfen zurückkehrte, bei denen es vorab auf den Ausdruck einer tieferen Empfindung ankam. 1859 stellte er eine h. Klara aus, welche mit ihren Ordensschwestern an der Thüre ihres Klosters den Leichnam des h. Franciscus empfängt, und eine Jungfrau von Orleans in dem Moment der Verzückung, da sie die Stimmen des Himmels hört, welche sie zum Kampfe rufen. Das erstere Werk eine fleißige und gewissenhafte Arbeit und wieder von einer ungesuchten Innigkeit des Ausdrucks, aber schwer in der Farbe, hart in den Umrissen und zerstreut in der Wirkung; das zweite ohne rechte Stimmung, da das grelle Kolorit und der allzu pathetische Ausdruck der Johanna, sowie die nüchterne Zuthat der in der Luft schwebenden Traumgestalten dem mystischen Charakter des Motivs widerstreiten. Daß es dem Maler wol noch hätte gelingen können, eine streng durchgebildete Form, die er mit unablässigem Fleiße und zum Theil im Sinne der Ingres'schen Anschauung anstrebte, mit dem Ausdruck der ihm eigenen elegischen Empfindungsweise tiefer zu durchdringen, das zeigte das (nicht ganz vollendete) Portrait seiner Frau mit seinen beiden Töchtern — von denen er die eine schon verloren hatte —, das an ansprechender Wahrheit und edler Einfachheit der Behandlung seinem sterbenden Franciscus gleichkommt.

Von den noch jüngeren Talenten sucht namentlich Adolphe Bouguereau (geb. 1821), ebenfalls ein Schüler von Picot, dem wir schon oben begegnet sind, in der Darstellung der nackten Körperform einer strengeren stylvollen Anschauung treu zu bleiben (Beisetzung der h. Cäcilie in den Katakomben, Philomele und Prokne*) im Luxembourg). Er begnügt sich meistens, um menschlichen Leib in unverhüllter Schönheit zu zeigen, mit einzelnen mythologischen Gestalten (Venus, den verwundeten Amor liebkosend, von 1859, Faun und Bacchantin vom Jahre 1861**); Bacchantin von 1863 im Museum von Bordeaux) oder mit einfachen Gruppen idealer Figuren, welche allgemein menschliche Beziehungen veranschaulichen (der erste Streit und der Friede von 1861, beide Male eine noch jugendliche Mutter mit zwei Knaben, eine Charitas***) u. s. f.). In diesen Bildern ist ein edler Rhythmus der Anordnung, die Form etwas üppig gehalten,

*) Nach dem Original photographirt in der Goupil'schen Sammlung.

) und *) Die vier Gemälde nach den Originalen photographirt in der Goupil'schen Sammlung.

aber nicht in's Sinnliche spielend und mit künstlerischem Sinn aufgefaßt, das Kolorit lebhaft, wenn auch ohne Wärme und Stimmung, der Ausdruck strebt sichtlich nach Ernst und Größe. So gebricht es Bouguereau, der in der französischen Kunst der Gegenwart immerhin eine geachtete Stellung einnimmt, weder an Talent noch an Kenntniß und Uebung. Aber es hängt ihm die Leblosigkeit des Akademischen an; er versteht es nicht, seinen Figuren eine Seele einzuhauchen, noch die Bestimmtheit einer markigen Erscheinung zu geben, und geräth meistens, indem er mit klassischer Anmuth modernen Reiz zu verbinden sucht, in das Manierirte. In dekorativen Arbeiten (im Hause des Herrn Bartholony zu Paris) hat er sich nicht ohne Geschick an das Muster der pompejanischen Wandmalerei gehalten, das überhaupt neuerdings in Paris zum Schmuck reicher Wohnungen beliebt wird.

Neben ihm und dem früher besprochenen Leneprveu sind etwa noch Joseph Mazerolles, ein Schüler von Gleyre, und Emile Bin unter den Wenigen zu erwähnen, die nicht geradezu auf sinnlichen Reiz ausgehen und nach der Idealität einer geläuterten Form streben (vom Ersteren namentlich dekorative Werke in der pompejanischen Art), während sich in François Dubois und Charles Lefebvre, die Beide der älteren Zeit angehören, aber in die neueste herüberreichen, die letzten schwachen Nachklänge der David'schen Epoche vernehmen lassen. Eines Versuchs, mit dem ganz neuerdings (1864) Gustave Moreau einen ungewöhnlichen Erfolg gehabt hat, in der Darstellung des Nackten und der Mythe zu einer ernsten Auffassung und der strengen Formengebung der paduaner und florentiner Schule zurückzugreifen und damit ein saftigeres Kolorit zu verbinden, werde ich erst im sechsten Buche gedenken, da er im bewußten Gegensatz steht zu der auf sinnliche Anmuth ausgehenden Klasse von Malern, die in der Kunst des Kaiserreichs eine hervorragende Rolle spielen. Das übrigens ist schon hier zuzugeben, um jenen neuesten Idealisten in der Malerei der Gegenwart ihre richtige Stelle anzuweisen, daß ihre wohl achtungswerthen, aber nüchternen und gleichgültigen Leistungen hinter den Werken der Letzteren zurückstehen; denn diese wissen in ihre nackten Gestalten Leben, sinnliche Bewegung und malerischen Reiz zu bringen.

Einige Maler, welche im Ganzen wol zu einer stylvollen Behandlung der Form neigen, aber auf die Fülle und Wärme der realen Erscheinung nicht verzichten wollen, suchen zwischen beiden zu vermitteln. Sie nehmen demgemäß ihre Vorwürfe bald aus der Mythe, bald aus einem

Kreise der Geschichte oder Wirklichkeit, der eine ideale Auffassung zuläßt. So hat Louis Matout, nach mythologischen Darstellungen mit sinnlichem Anflug (Pan und die Nymphen, Anakreon mit einer jungen Schönen u. s. f.), einmal ein nacktes arabisches Weib in den Klauen eines Löwen (1850, im Luxembourg) und neuerdings eine halb sittenbildliche, halb allegorische Scene aus dem Zeitalter der Renaissance geschildert: durch das geöffnete Fenster eines Palastes sieht man innen eine Gruppe von üppigen Zechern, dagegen vor dem Hause einen Hellebardier, der einen Bettler wegstößt (unter dem Namen „Arm und Reich" im Salon von 1861). Solche Gemälde in lebensgroßem Maßstab lassen, auch wenn sie mit Geschick ausgeführt sind, nicht zum Genuß der Betrachtung kommen. Aus den anspruchsvollen Figuren sieht der geringe Inhalt leer und gähnend heraus, andrerseits kann die bloße Erscheinung, indem ihr die harmlose Freude des Lebens fehlt, nicht künstlerisch wirken; ihnen namentlich hat die Absichtlichkeit des modernen Geistes ihr langweiliges Gepräge aufgedrückt. Die Malereien des Künstlers in der École de médecine (1857)*), sowie seine kirchlichen Wandgemälde im Hospital Lariboisière sind sorgfältige Arbeiten, die indessen in jener Vereinigung von Form und Farbe über ein gutes Mittelmaß nicht hinausgehen.

Auch Joseph Barrias (geb. 1822), Schüler von Cogniet und in Rom als Pensionär der französischen Akademie gebildet, suchte eine derartige Vermittlung, ohne die Idealität der Form aufzugeben. Eines seiner Gemälde, das ihn zu Ruf brachte, die von Tiberius vertriebenen Bewohner der Insel Caprea (1850, im Luxembourg), ist nicht ohne Stimmung angeordnet und bei einer gewissen Breite der Zeichnung in der Mannigfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks ziemlich lebendig: die Verbannten, Männer, Kinder, Frauen, in einem von kräftigen Ruderern geführten Schiffe auf der traurigen Reise begriffen, geben sich, jeder in seiner Weise dem Schmerz und der Verzweiflung hin. Allein es ist hier, wie so oft mit den modernen Geschichtsbildern. Die Idee fällt außerhalb des Bildes; dieses erklärt sich nicht selber, man weiß nicht, was man aus den im Fahrzeug zusammengedrängten Figuren machen soll, und der Beschauer merkt wol, daß es dem Maler nur auf einen Anlaß zu verschieden bewegten Figuren ankam. Mit einem anderen Gemälde des Künstlers, das eine Episode aus der venetianischen Geschichte behandelt (1861),

*) Daraus „Ambroise Paré zum ersten Male eine Ader unterbindend" gest. in Schabmanier von Manceau.

ist es noch schlimmer. Das Geheimniß einer Verschwörung von Edelleuten wird durch eine Kurtisane an den Rath der Zehn verkauft: heiter und guter Dinge beim Gelage versammelt scherzen Männer und Frauen in verschiedenen Gruppen; im Vordergrunde rechts öffnet ein Mann einen Vorhang und legt in die rückwärts gehaltene Hand der vom Beschauer abgewendeten Kurtisane den Beutel mit Geld. Ein buntes Gewirre von glänzenden Kostümen in greller Beleuchtung: das ist so ziemlich das ganze Bild. Die Bedeutung des Vorgangs konnte nicht zum Ausdruck kommen und doch auch die Darstellung eines einfach fröhlichen Beisammenseins dem Künstler nicht gelingen, da er die historische Beziehung im Kopfe hatte. Diese Bilder etwas näher zu betrachten, schien mir deshalb von Interesse, weil in ihnen das unsichere Suchen nach malerischen und zugleich inhaltschweren Stoffen, das ganze Gattungen der modernen Kunst kennzeichnet, so deutlich ausgesprochen ist. Namentlich aber ist der idealen Anschauung dieses Tasten nach neuen und dankbaren Gegenständen eigen, da sie in ihre einfache Formenschönheit die treibende Seele des Jahrhunderts so schwer zu fassen vermag, und die überlieferte Welt der Götter, der aus der Phantasie der Völker geborenen Gestalten in Trümmer gefallen ist. — Neben Jenen wäre als ein Talent von verwandter, aber geringerer Art etwa noch Auguste Feyen-Perrin zu nennen.

In dieser Noth der Stoffwahl greifen wol auch einige zu dem gedankenhaften Inhalt des modernen Bewußtseins und suchen die eine und andere Einsicht desselben — die freilich oft auch nicht mehr als ein individueller Einfall ist — in neuen allegorischen Figuren zu verkörpern, denen sie dann mit einem wärmeren satteren Kolorit und dem bewegteren Zug der Realität den Schein des Lebens zu geben meinen. In der Art hat sich neuerdings namentlich Auguste Glaize hervorgethan. Er hatte sich in den vierziger Jahren noch an mythologische Stoffe, an Venus und leichtfertige nackte Nymphen gehalten und schon diesen durch ein lebhaftes Spiel der Farben und des Lichtes sowie eine den Koloristen sich annähernde Behandlung einen besonderen Reiz zu verschaffen sich bemüht. Er versuchte sich dann an den verschiedensten Vorwürfen, immer darauf bedacht, mit malerischer Wirkung das Interesse eines anregenden Inhaltes zu verbinden. So malte er für den Salon von 1844 eine h. Elisabeth, die, vor den Thüren der Reichen bettelnd, schnöde abgewiesen wird (lebensgroß, früher im Luxembourg); 1852 in einem großen Bilde eine kühn sich aufthürmende Gruppe wild erregter, halb nackter gallischer Weiber, die gegen die vordringenden Römer mit der Wuth der Verzeiflung sich wehren und

lieber ihre Kinder tödten, als in Sklaverei gerathen lassen. In der jüngsten Zeit aber behandelt er fast ausschließlich solche Vorwürfe, in denen der Schwerpunkt auf irgend einem abstrakten Gedanken oder einer Erfahrung des modernen Geistes liegt, und die er in eine bildliche Form kleidet, welche den Inhalt halb in einen Vorgang des realen Lebens übersetzt, halb symbolisch veranschaulicht. So „le Pilori“ (Weltausstellung von 1855), ein seltsames Bild, von dem man in Frankreich ziemlich viel Aufhebens gemacht hat. An einer Reihe von Prangern stehen, wie in Reih und Glied, die Märtyrer der Idee, die großen verfolgten oder doch vom Schicksal heimgesuchten Männer aller Zeiten (doch auch ein Weib darunter, die Jungfrau von Orléans), in der Mitte Christus zwischen Homer und Sokrates; vor ihnen, auf einer niedrigen Estrade, auf zwei großen Sockeln einerseits die allegorischen Gestalten des Elends und der Unwissenheit, andrerseits die der Gewalt und der Heuchelei. Diese vier Figuren — in der Form und Bewegung offenbar von den liegenden Gestalten an den mediceischen Grabmälern von Michelangelo (in S. Lorenzo zu Florenz) inspirirt — sollen die finsteren Mächte versinnlichen, unter denen der Genius immer zu leiden hat. Aber in der Komposition ließ sich diese Beziehung zu jenen Männern nicht wiedergeben, wie auch diese selber, Jeder an seinem vereinzelten Pranger, zu Gruppen nicht verbunden sind. Der Maler hat sich mit Inschriften helfen müssen, um seinen Gedanken — an dem übrigens, was die Auswahl der sechzehn Märtyrer anlangt, Manches zu beanstanden wäre — dem Beschauer mitzutheilen. So ist dieser halb geschriebene, halb gemalte Gedanke ein Zwitterding, an dem das Mißverhältniß zwischen Idee und Bild um so fühlbarer ist, als die energische saftige Ausführung ihm den Schein der Realität anlügt. Malerischer wenigstens war eine andere allegorische Darstellung des Künstlers, „was man mit zwanzig Jahren sieht“: ein Jüngling mit einem Mädchen am Flusse, an dessen anderem Ufer die stolzen und fröhlichen Träume der Jugend einen Reigen von duftigen lockenden Gestalten bilden. Dagegen fand sich wieder im Salon von 1861 ein wirlich abscheuliches Bild: das als altes Weib personifizirte Elend, wie es blühende Mädchen von der Arbeit weg dem Laster, das in der Gestalt eines Verführers auf wildem Gespann einer in Nacht und Ferne erleuchteten Stadt zujagt, in die Arme treibt; nur noch widerwärtiger durch die derbe und flüchtige realistische Behandlung.

Ueberhaupt sind neuerdings derartige Versuche, durch seltsame und räthselhafte Motive das Auge des Publikums auf sich zu ziehen,

nicht selten. Es gilt eben, aus der öden Menge der in jedem Salon ausgestellten Gemälde um jeden Preis hervorzustechen. Die Verzweiflung unbemerkt zu bleiben treibt bisweilen auch manche ernstere Maler, die mit mittelmäßigem Talent fleißige aber charakterlose Arbeiten, Kirchengemälde und dergl. liefern, jenen gewagten Sprung in ein ungewohntes Gebiet zu machen. Als Beispiel hierfür kann Aug. Leloir (geb. 1809) gelten, ein Schüler von Picot, der einmal (ebenfalls im Salon von 1861) drei nackte Kerle einen Klettermast hinaufsteigen läßt, die oben hängenden Geldbeutel zu erlangen, wobei sie denn jämmerlich zu Grunde gehen: die Allegorie des Börsenspiels. — Zu dieser Gruppe der Gedankenmaler zählt noch Alexandre Laemlein (geb. 1813), ebenfalls Schüler von Picot (aus Bayern gebürtig, aber naturalisirt; von ihm auch Wandgemälde in Ste. Clotilde). Seine großen allegorischen Kompositionen in monumentalem Maßstabe, mit bravourmäßigem Vortrag und einem gewissen Wurf der Bewegung gemalt, wobei übrigens die Form ziemlich in Bausch und Bogen behandelt ist, haben eine Zeitlang wenigstens von Seiten der Kritik eine gewisse Anerkennung gefunden. Er legt gar den Visionen der alten Propheten moderne Gedanken unter, wie er denn aus derjenigen des Zacharias die vier Himmelswinde geschildert hat als die Vertreter der vier großen Menschenracen, die auf von feurigen Pferden gezogenen Gespannen die große Straße des Fortschritts voranstürmen (1850, im Museum von Rochefort). Oder er stellt eine Caritas dar (1846, im Luxembourg), welche ebenfalls die vier Menschenracen, in vier Kindern versinnlicht, um sich versammelt hat; endlich in einem figurenreichen, abenteuerlichen und verworrenen Bilde die „Musik“, sowol ihre modernen Vertreter als ihre Wirkungen in einer unklaren Wechselbeziehung bunt durcheinandergemischt.

Es ist ermüdend, sich bei diesen Ausläufern der idealen Kunstweise aufzuhalten, und doch mußte wenigstens dieser, als der Repräsentanten einer ziemlich verbreiteten Gattung, gedacht werden. In ihnen zudem liegt die von allen Idealen entleerte Phantasie der Zeit unverhüllt am Tage, so wie die Tantalusarbeit, womit die neue Kunst in der nun üppig ausgebreiteten Stoffwelt nach einem neuen Inhalt sucht, der doch immer wieder ihren Händen entschlüpft, indem sie ihn zu greifen meint. Doch muß man zugeben, daß diese Mängel, welche dem modernen Idealismus zumeist anhaften, weit mehr die französische als die deutsche Malerei treffen. Namentlich im idealen Gestaltenkreise zeigt erstere eine Nüchternheit der Phantasie und eine Armuth an Erfindung, die gerade das Gegentheil sind von jenem

schöpferischen Lebensgefühl, womit noch neuerdings deutsche Künstler, wie Rahl und Genelli, ideale Stoffe in geläuterten Formen für unsere Anschauung, ja selbst für unser Gefühl verkörpert haben. Beide haben verstanden, Jeder in seiner Weise, mit dem Adel und Wurf der Gestaltung sinnliche Anmuth zu mischen und sowol in die Darstellung antiker Mythen als in die monumentale Versinnlichung von Ideen den Reiz eines in sich belebten abgerundeten Ganzen zu bringen. Dabei haben beide Eines, was den Franzosen fast durchweg fehlt: den rythmischen Linienfluß und die Wolordnung der Figuren zu schön verbundenen Gruppen. Ueber das Ungelenke der Einzelformen und die Mängel ihrer Durchbildung führen diese ächt künstlerischen Eigenschaften nicht selten hinweg. Andrerseits hat ein Schwind den Schatz der deutschen Mährchenwelt zu heben gewußt und zu Gebilden ausgeprägt, worin sich mit dem zarten Gewebe der luftigen Wesen Humor und derbe Natürlichkeit glücklich verbinden. Hier wie dort bekundet sich die tiefere Idealanlage und der gesundere sachliche Sinn der germanischen Natur, die den innigeren Einklang findet zwischen den Lebensmächten und der Individualität. Daher sind, wenngleich in der Formvollendung die Deutschen hinter den Franzosen zurückbleiben, dennoch ihre Leistungen auf dem idealen Felde von höherem Werth.

Weit weniger fühlbar ist deßhalb auch bei den Deutschen jener weitere Mangel der modernen idealen Kunst, daß sie das Leben der Gegenwart und die wirkliche Welt, worin nun der menschliche Geist sich heimisch fühlt, nur auf Umwegen in sich aufzunehmen vermag, daß sie daher ihre schöne Form gleichgültig bald diesem, bald jenem Stoffe umhängt. Auch letzterem, wie jenen anderen, sind namentlich die obenerwähnten Ausläufer des französischen Idealismus unterlegen.

So trifft dieser in seinen Schwächen mit seinem Gegengliede, der romantischen Malerei, an zwei Punkten zusammen. Denn er setzt wie diese einerseits den Inhalt gegen die Form herab, leidet zum Anderen doch wieder unter einem Ueberschuß des ersteren und artet in beiden Fällen in ein leeres Formenspiel aus. Auf diese beide Richtungen beschränkt wäre wol die französische Malerei ihrem Ableben nahe gewesen. Allein der künstlerische Trieb der Zeit war stark genug, neben ihnen eine dritte fruchtbare Kunstweise zu erzeugen. Diese sucht die Stoffwelt, von der der moderne Geist Besitz ergriffen, mit der Form in einen volleren Einklang zu bringen, daher letztere, um sie zum gesättigten Ausdruck des tiefer gewonnenen Inhaltes zu erheben, allseitig auszubilden und ebendamit die Gegensätze der idealen und romantischen Anschauung in sich zu vermitteln.

Fünftes Buch.

Die Vermittlung der Gegensätze.

Die historische Richtung

und

die Malerei des Julikönigthums.

Erstes Kapitel.

Die historische Malerei unter Ludwig Philipp und ihr Verhältniß zur Gesittung und Literatur.

1.

Das politische und literarische Leben der Epoche. Das Bürgerthum und die geschichtliche Denkweise.

Die klassische Kunstweise der David'schen Schule hatte unter der Revolution und dem Kaiserreich mit der allgemeinen Stimmung und, indem sie den verschiedenen Staatsformen der Zeit sich anpaßte, auch mit dem staatsbürgerlichen Leben in tiefer Wechselbeziehung gestanden. Während der Restauration hatte darauf die romantische Schule der geistigen Strömung, welche diese Epoche charakterisirt, den bezeichnenden Ausdruck gegeben, aber eher in stillem Widerspruch als in Einstimmung mit der Regierung, der ja auch jene innere Bewegung entgegenstrebte. Aus diesem näheren Verhältniß zu bestimmten Zeiträumen folgt natürlich nicht, daß beide Kunstweisen innerhalb derselben abgeschlossen waren. Schickte die klassische Malerei ihre Ausläufer bis tief in die Restauration, ja selbst über sie hinaus, so erstreckte die romantische mit vollerer Lebenskraft, indem sie zugleich ein in der Kunst selber berechtigtes Princip der Anschauung vertrat, bis in das zweite Kaiserreich ihre Wirksamkeit. Allein aus dem Schooße jener Zeiten hervorgegangen, hatten beide Kunstweisen von ihnen ihren Charakter empfangen und ihnen umgekehrt ihr eigenes Gepräge aufgedrückt. So trugen sie in ihrem Ursprung wie in ihrer Entwickelung die Merkzeichen derselben an sich. Nicht ebenso war der in der Ingres'schen Schule verjüngte Idealismus die Kunst einer bestimmten Epoche. Es lag im Wesen desselben, von der Realität sich abzuwenden und in eine den

eigentlichen Lebenstrieben der Zeit entfremdete Gestaltenwelt zu flüchten. Daher gehen seine Fäden, wenn auch die geordneten und ruhigen Zustände des Julikönigthums ihrem Laufe besonders günstig waren, doch gleichmäßig durch das ganze Gewebe der modernen Malerei, ohne mit einem einzelnen Zeitabschnitt sich fester zu verschlingen.

Dem geistigen wie dem öffentlichen Leben unter dem neuen Königthum gab vielmehr eine eigene Richtung Ausdruck, mit der sich das gegenwärtige Buch beschäftigen soll. Dieselbe hat sich unter dem Namen einer bestimmten Kunstweise nicht zusammengefaßt; was sie kennzeichnet, ist die Vermittlung der Gegensätze, welche sie auf verschiedene Weise vollzieht, und ein tieferes Verhältniß zur Stoffwelt, als der klassischen wie der romantischen Schule eigen war. Vorab tritt sie zur Geschichte sowol der Gegenwart wie der Vergangenheit in nähere Beziehung: ihre Hauptvertreter nach diesen beiden Seiten sind Horace Vernet und Paul Delaroche. Neben diesen nimmt Léopold Robert eine abgesonderte, aber ebenbürtige Stellung ein; er ebenfalls sucht die malerische Schönheit in der Wirklichkeit, nicht aber in der Geschichte, sondern in den letzten großen Zügen des Volkslebens, welche unsere Zeit noch bietet. Um diese hervorragenden Talente gruppiren sich die übrigen Maler, welche, sei es durch den Inhalt, sei es durch die Form ihrer Darstellungen oder durch beides zusammen, derselben Richtung beizuzählen sind. Ihren gemeinsamen Charakter erhalten sie also einmal von der Anschauung, welche nach einer harmonischen Mitte sucht zwischen der Formenstrenge des Idealismus und der auf den realen Schein sowie die Farbenstimmung der Dinge gerichteten Weise der Romantiker; zum andern von der tieferen Bedeutung, welche der Inhalt für sie gewinnt, den sie in diese reicher ausgebildete Erscheinung fassen.

Die Einstimmung, worin die Bestrebungen der Malerei sowol mit dem geistigen Leben als der Gesittung und dem staatsbürgerlichen Wesen der neuen Epoche sich finden, beruht auf eben jenen beiden Punkten: auf der Vermittlung der Gegensätze und der näheren Beziehung — des allgemeinen Geistes wie der Kunst — zur realen Welt der Gegenwart und der Geschichte. Der Konflikt der die Köpfe und Gemüther vorwärts treibenden Strömung mit dem rückschleichenden Wesen des bourbonischen Regimentes war mit der Julirevolution ausgelöscht. Diese führte das Werk des Umsturzes von 1789 weiter, wenn sie es nicht vollendete. Jene Bewegung, welche sich mit vernichtender Gewalt gegen die Ueberreste des

Der bethlehemitische Kindermord. Von L. Cogniet.

Feudalstaates und die privilegirte, aber ausgelebte Gesellschaft richtete, hatte in der furchtbaren Schnelligkeit ihres blutigen Ablaufs nicht Zeit gewonnen in den Geistern Wurzel zu fassen; ebensowenig konnten unter dem stürmischen Weltzug des Kaiserreichs und unter seinem despotischen Druck die Keime der geistigen Freiheit aufkommen, welche die Revolution eben erst geweckt hatte. Allein in der stillen Friedenszeit der Restauration und im anreizenden Widerstand gegen ihr reaktionäres Regiment hatten sie sich mit ausbrechender Lebenskraft nach allen Seiten entwickelt und den Boden gleichsam gelockert, um ihn endlich und mit ihm das bourbonische Regiment zu sprengen. Diesen innerlichen und zwingenden Zug der Julibewegung finde ich bei Gervinus treffend hervorgehoben: „Was dieser Revolution eine so furchtbare und unwiderstehliche Gewalt gab, war eben dies, daß sie ganz in den Geistern und Ideen war, daß sie ohne vieles absichtliche Zuthun, ohne den thätigen Willen einzelner Menschen einer unbekannten, aber unvermeidlichen Zukunft zutrieb, eine innere unangreifbare Macht, die (sagte Lamennais) das Ergebniß des moralischen Zustandes der Völker ist und die Reiche stürzt und erhält." *) Daher auch der plötzliche Ausbruch und der rasche Verlauf des entscheidenden Kampfes. Wie ihrerseits die Malerei an diesem geistigen Umschwung mitarbeitete und so auch den äußeren Wechsel der Dinge mit vorbereiten half, haben wir früher gesehen.

Nun also schien der Zwiespalt zwischen dem sittlichen Bewußtsein der Nation und ihrer Staatsform ausgetragen. Seine Lösung war die Herrschaft des Bürgerthums, als dessen Vertreter Ludwig Philipp auf den Thron der Bourbonen stieg. Wol hatten — wie immer — die Arbeiter in Verbindung mit den Studenten und alten napoleonischen Soldaten die Barrikaden gebaut, während bedächtig der Bürgerstand erst an dem schon entbrannten Kampfe sich betheiligte; allein diesem vorab sollte der Sieg zukommen. In der That, auf dessen Macht schien seit Jahrhunderten, namentlich aber seit 1789, der Lauf der französischen Dinge abzuzielen. „Trotz seiner Privilegien", so schrieb schon ein Edelmann Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, „verdirbt der Adel und geht täglich zu Grunde, während sich der dritte Stand der Vermögen bemächtigt." Aber auch in der Bildung stand, wie Tocqueville nachweist **), schon damals Letzterer

*) Gervinus, Geschichte des 19. Jahrhunderts, 7. Bd., S. 740.

**) L'ancien régime et la révolution, Paris 1856, p. 125.

dem Ersteren gleich. Daher kam es endlich zu dem Ergebniß, das die Revolution von 1789 ins Werk setzte und die Julibewegung vollendete: „Das Bürgerthum wurde zum Nebenbuhler, dann zum Feinde des Adels und endlich zum Herren über ihn."*) Es ist natürlich, daß diese Macht des dritten Standes in jenen beiden Dingen sich kundgab, worin er dem Adel den Rang abgelaufen: im Reichthum und in der Bildung oder der Intelligenz. Daher hat auch Guizot gerade auf dieser doppelten Basis den Bürgerstand für den Mittelpunkt des französischen Staates erklärt und in seiner staatsmännischen Thätigkeit Alles versucht, um dieses Programm zu verwirklichen. Das Bürgerthum war also die eigentliche Seele des Julikönigthums, und so der Mittelstand zum Herren über Frankreich geworden. Wie bezeichnend, daß auf der einen Seite hervorragende Vertreter der Handelswelt, die Périer und Laffitte, andererseits die Guizot und Thiers an die Spitze des Ministeriums traten, die Cousin und Villemain in die Pairskammer hinaufstiegen. Das Ideal der bürgerlichen Gleichheit, das den Franzosen seit 1789 vorschwebte, war erreicht. Denn der Unterschied der Stände hat aufgehört, sobald Reichthum und Intelligenz die einzigen Hebel sind, welche im Staate und in der Gesellschaft den Menschen emporbringen. So schien das siegreiche Bürgerthum nicht blos die Gegensätze der letzteren, sondern auch diejenigen der Regierungsformen zu versöhnen; das konstitutionelle System, das ja nun eine „Wahrheit" werden sollte, die Ueberlieferung mit den neuen Ansprüchen und Thatsachen zu vermitteln, der König endlich weiter nichts zu sein, als wofür sich Ludwig Philipp selber ausgab: der erste Bürger im Staate.

Bekanntlich war es die Partei der Doctrinäre, Guizot an der Spitze, welche die Herrschaft des Bürgerthums zum Princip des neuen Staatslebens erhob. Das thaten zwar auch die Liberalen, für deren Haupt und vollsten Ausdruck Thiers gelten kann. Ohne Zweifel aber waren die Grundsätze und Anschauungen, wovon jene ausgingen, mehr nach dem Sinne des Mittelstandes und im Geiste des neuen Königthums. Ihre tiefe Abneigung vor jedem gewaltsamen Wechsel der Dinge, ihr Ziel, durch die Verknüpfung der Ordnung mit der Freiheit beide zu sichern und in eine stetige Bahn der Entwickelung zu leiten, ihr Bestreben zu diesem Zweck die neuen Interessen und Bedürfnisse mit den geschichtlichen Traditionen des Landes in dem streng geregelten Rechtsstaate zu vermitteln: alle diese Züge trafen

*) Tocqueville, a. a. O., S. 207.

mit der Stimmung der besitzenden Klasse zusammen, die nun endlich das Heft in der Hand hielt. Ausgleichung der Gegensätze auf friedlichem und gesetzlichem Wege, das war also die Parole des neuen Staatswesens wie der innere Trieb des Geschlechtes. Die Früchte der Revolution nahm man gern in Empfang, aber von dem Mittel der Erschütterung, das sie gereift hatte, wollte man nichts mehr wissen; ohne neue Bewegung, in stillem gezügeltem Genuß sollten sie nun der Gesammtheit, als deren wahren Kern sich die Bürgerschaft fühlte, zu gute kommen. In dieser neuen Ordnung der Dinge war wenig Raum mehr für die revolutionären Köpfe und Charaktere. Die inneren Unruhen und Aufstände, die republikanischen Umtriebe, welche noch die ersten Jahre der Julireglerung mit ihrem dumpfen unheimlichen Lärm erfüllten, verloren sich allmälig in immer schwächere Wiederklänge, wie die letzten Töne einer ausläutenden Feuerglocke; noch einmal, in den Aprilunruhen des Jahres 1834, schlugen sie lauter an, um dann für lange Zeit in dem allgemeinen Verlangen nach Ruhe unterzugehen.

Daher machten auch die Romantiker in der Kunst und Literatur, welche die Julibewegung als den Sieg ihrer Sache mit Begeisterung begrüßt hatten, bald die Entdeckung, daß doch das Ergebniß nicht ihnen zu gute kam. Denn die Interessen des in allen Dingen bedächtigen und gemäßigten Bürgerthums waren nicht die ihrigen. Die ihre Enttäuschung nicht verwinden, der neuen Lage sich nicht anbequemen konnten oder mochten, zogen sich grollend zurück, so Lamartine, der seine orientalische Reise machte, und sammt seinem Anhang V. Hugo. Dieser gerieth schon Ende 1832 mit der Regierung in Konflikt, da er auf deren Befehl gleich nach der ersten Aufführung sein neues Drama „Le roi s'amuse“ von der Bühne zurückziehen mußte. Leichter fanden sich die Maler in die neuen Verhältnisse; Delacroix erhielt, wie wir gesehen, von dem Ministerium Thiers den Auftrag zu monumentalen Arbeiten, und Scheffer stand trotz seines alten Karbonarithums mit den Orléans auf dem besten Fuße. Die Zeit aber, wo die romantischen Neuerungen wie ein Ereigniß die Gemüther entflammten und das Publikum in heftig streitende Parteien theilten, war vorüber. Schon das vorige Buch hat gezeigt, wie mit den dreißiger Jahren der einseitigen Herrschaft des malerischen Princips die ideale Kunstweise ergänzend und beruhigend entgegentrat und so die Malerei überhaupt von ihrem leidenschaftlichen Wesen abließ, dagegen einer maßvollen und vermittelnden Anschauung sich zuneigte.

Nicht anders war es in den übrigen Zweigen des geistigen Lebens. Die ganze Denkweise und Gesittung der Zeit war von demselben Zuge bewegt wie die Kunstrichtung, mit der wir uns jetzt beschäftigen. Zunächst die Philosophie. Die sensualistische Lehre des achtzehnten Jahrhunderts hatte den Geist seines ganzen bisherigen Inhaltes entleert und ihn mit einseitiger Konsequenz für den bloßen Abdruck sinnlicher Wahrnehmungen erklärt. Umgekehrt gab ihm nun die eklektische Philosophie, welche die philosophischen Leistungen des modernen Frankreichs in sich zusammenfaßt und in Cousin ihren vornehmsten Vertreter fand, aus den Schätzen der Vergangenheit seinen Reichthum zurück. Cousin entnahm dazu ihren verschiedenen Systemen, namentlich dem neuen deutschen Idealismus, solche Grundsätze, die nicht blos die geistigen, sondern auch die sittlichen und gemüthlichen Bedürfnisse seines Zeitalters zu befriedigen schienen. Wenn gleich der wissenschaftliche Werth dieser Lehre gering war, so hat sie doch die Bedeutung, dem zeitgenössischen Geschlechte eine Fülle von Ideen, wonach es sich sehnte, zugebracht, ihm die Geschichte der Philosophie erschlossen und nicht blos seinem Verstande, sondern auch seinen Gefühlen — indem Cousin die innere Uebereinstimmung der Vernunft mit der Empfindung darzuthun suchte — mit einem tieferen Inhalt neue Impulse gegeben zu haben. Auch sie vermittelte so die Gegensätze, sowol der verschiedenen philosophischen Forschungen, als die Konflikte des Geistes mit dem Herzen, des Individuums mit der Welt, worin die romantische Anschauung befangen war. Zugleich vertrat sie die Sache des Bürgerthums, indem sie seiner Intelligenz den angemessenen Ausdruck und dem liberalen Princip eine wissenschaftliche Form gab. So war sie die eigentliche Philosophie des Julikönigthums, wie etwa eine Zeitlang das Hegel'sche System in Preußen die offizielle Lehre gewesen. Ihrerseits eröffnete die literarische Kritik in Villemain ein unparteiisches und daher tieferes Verständniß sowol der ausländischen Literatur als der eigenen französischen der früheren Jahrhunderte (namentlich des achtzehnten); nicht, wie die Romantiker, mit einseitiger Vorliebe für eine bestimmte Epoche, sondern mit feinem empfänglichem Sinn für die Werke der verschiedenen Zeiten und ihren Zusammenhang mit dem gesammten Kulturleben. Diese Kritik führte tiefer in den Geist der Zeiten ein, weil sie mehr an das Ganze als an das Detail sich hielt und die Werke aus ihrem eigenen Charakter und dem Wesen der Epochen zu begreifen suchte. Auch Sainte-Beuve trieb sie in diesem Sinne unter die Julíregierung und begab sich der heftigen Zu- und Abneigungen, die

seine romantische Periode gekennzeichnet hatten. Zu weit gingen freilich Villemain sowol wie er in dieser kühlen Würdigung, die nicht selten versäumte sich in ein sicheres und entscheidendes Ergebniß zusammenzufassen. Allein dies ist nicht minder charakteristisch für jene Epoche, die gern in allen Dingen eine maßvolle Mitte einhielt und auf den Kampf die Versöhnung folgen ließ. So nahm Villemain auch den literarischen Fehden der Zeit gegenüber eine mittlere Stellung zwischen den Romantikern und Klassikern ein, wie er denn, nach dem Ausdruck Chateaubriand's, die gute klare Form der alten Schule mit den Ideen der neuen verband. Was endlich ihm sowol als Cousin so großen Einfluß auf die Zeitgenossen verschaffte, das war ihr rednerisches Talent, die vollendete Sprache, die Gabe lebendiger Darstellung. Die Wissenschaft führte ihre Ergebnisse in weitere Kreise und in's Leben über, indem sie mittels einer leichten künstlerischen Form an die Intelligenz der gebildeten Mittelklasse sich wandte. —

Auch in der Dichtung blieb die Vermittlung zwischen der klassischen und romantischen Weise nicht aus. Die poetischen Kräfte, welche diese Rolle übernahmen, indem sie auf die künstlerisch durchgebildete Darstellung eines bedeutungsvollen, die Seele ergreifenden Inhaltes den Nachdruck legten, waren namentlich C. Delavigne und A. de Vigny, den man nicht ohne Weiteres, wie gewöhnlich geschieht, den Romantikern zuzählen kann. Der Poet aber der Gegenwart, der das Leben der eben zur Herrschaft gelangten Mittelklasse in seinen guten wie in seinen schlimmen Zügen schilderte, war Scribe. Ein Talent zwar von leichterem Schlage und flüchtiger industrieller Fruchtbarkeit, allein von einer unbestreitbaren dramatischen Stärke, die ihn befähigte, das Wesen und Treiben der französischen Gesellschaft unter der Julíregierung zu einem in seiner Art mustergültigen Ausdruck zu bringen.*) Auf diese Dichter komme ich noch später zu reden, da jene mit Delaroche, dieser mit H. Vernet mancherlei Berührungspunkte bieten.

Seltsam übrigens, daß, wenn wir diese ganze geistige Bewegung überblicken, nur der einzige Scribe sich näher und eingehend mit der Gegenwart beschäftigt. Alle machen sich mehr mit der Vergangenheit zu schaffen, als mit dem Mächten und Interessen, welche ihre eigene Zeit in Bewegung setzen. Selbst die Doctrinäre, die doch als Staatsmänner vorab

*) Vergl. den trefflichen Essay über Scribe und seine Schule in den „Studien zur französischen Literatur- und Culturgeschichte" von Kreyßig, Berlin 1865.

mit ihrem Jahrhundert zu thun hatten, zeigen diesen rückwärts gewendeten Zug. Die englische Staatsverfassung ist das Muster, das sie, aus seinem organischen Zusammenhang losgelöst, für ihr eigenes Land unermüdlich aufstellen: was dieses selber betrifft, so sind sie emsig bemüht die neue Zeit an die Geschichte der frühern Jahrhunderte wieder anzuknüpfen und so in ihrer Weise jene Kette der Jahrhunderte herzustellen, die schon den Bourbonen am Herzen lag. Nicht, daß sie sich wie diese zurückgebogen hätten im Sinne einer reactionären Strömung. Aber sie widerstanden doch — man kennt die „Politique de résistance" von Guizot — dem bewegteren Zug der Gegenwart, um das öffentliche Leben aus den stürmischen Wogen der Revolution in das stille Fahrwasser der Ueberlieferung einzulenken. Das französische Volk, so meinten sie, müsse zu seiner Vergangenheit sich wiederbekennen, und die Gesellschaft zwar die Früchte der Revolution sich aneignen, aber zugleich ihre Entwickelung an der Hand der Geschichte da wieder aufnehmen, wo sie mit dem Umsturz von 1789 abgerissen war. Die Vergangenheit war es auch, die Geschichte der Philosophie, aus der sich die eklektische Lehre ihre Kräfte holte, die Geschichte der Literatur endlich, deren Schätze die Kritik in Villemain aufdeckte, ohne sich auf das eigene literarische Leben des Zeitalters tiefer einzulassen. Eine Wünschelruthe schien dies geistig rührige Geschlecht zu besitzen, um das verborgene Gold in den Schachten früherer Jahrhunderte aufzufinden, aber über dem Graben nach demselben kaum ein Auge zu haben für die Silber- oder Erzadern, welche durch das Gestein ihrer eigenen Zeit zogen.

Die Geschichte, ihre Erforschung und ihre Schilderung: das war in der That das Feldzeichen, darum sich die fähigen Köpfe wie die produktiven Talente der Zeit zu gegenseitig sich anregendem und steigerndem Wirken vereinigten. Mit welchem Eifer schon unter der Restauration die Geschichtsforschung betrieben worden, wie mit ihr eine Richtung der romantischen Schule Hand in Hand gegangen, hat das dritte Buch gezeigt. Zwar nahm das Julikönigthum einen Theil der besten Kräfte, wie Thiers, Guizot und Villemain, für das öffentliche Leben in Anspruch. Allein erwies sich schon hierin die historische Betrachtungsweise als ein bestimmendes Element der Zeit, so blieb außerdem der andere Theil bei der Wissenschaft und Literatur, während zugleich jene, so oft die Politik ihnen dazu Muße ließ, ihre Studien wieder aufnahmen.

Doch ist ein Unterschied zwischen der Geschichtschreibung, welche sich mit der romantischen Periode der Restauration berührt, und derjenigen, welche die

Vermittlung der Gegensätze unter der Juliregierung vorbereitet oder in diese selber hineinfällt. Erstere, als deren mustergültiges Beispiel Barante gelten kann (vergl. S. 269), versenkte sich gleichsam in die vergangenen Zeiten und wollte ihre Ereignisse bis in die Detailzüge und ihre äußere Hülle ausmalend erzählen, wie ein zeitgenössischer Beobachter; sie flüchtete aus der kahlen Gegenwart in die bunte Welt der Vergangenheit. Anders natürlich die Historiker, welche in der früheren Geschichte die Fäden und Beziehungen suchten, die in die neue Zeit herüberreichen. Sie wollten die Vergangenheit schildern nicht blos in ihrem eigenen Leben, sondern auch als die Grundlage der Gegenwart oder in ihrer für die letztere lehrreichen Entwickelung des Staatslebens. Unstreitig drangen sie so tiefer ein in den bewegenden Geist der Zeiten und faßten ihre großen entscheidenden Züge, während sie zugleich ihr der modernen Zeit zugewendetes Antlitz zeigten. In diesem Sinne schrieb Guizot seine Geschichte der englischen Revolution — schon vor ihm hatte Villemain die Geschichte Cromwells geschildert —, da ihm das englische Staatswesen das beste Muster schien für sein Ideal des modernen Rechtsstaates; aus demselben Gesichtspunkte hielt er Ausgangs der zwanziger Jahre seine Vorlesungen über die Geschichte der Civilisation seit dem Untergange des römischen Reiches. Auch legte er den Grund zur allseitigen Durchforschung der französischen Geschichte, indem er die Sammlung der Denkschriften zu derselben herausgab und als Kultusminister eine Veröffentlichung der Quellenschriftsteller, die alle Perioden der französischen Geschichte in sich faßt, anregte und leitete. Dabei versäumte er nicht auf die noch erhaltenen französischen Alterthümer ein besonderes Augenmerk zu richten und ernannte hierzu eigens einen Generalinspektor. Mit verwandter Auffassung, wenn auch mit anderer politischer Gesinnung, schilderte Mignet in seinem Werke über die französische Revolution die großen Züge ihrer politischen Entwickelung und den parlamentarischen Kampf der Parteien. Wenn aber Guizot wie Mignet über der Darstellung der leitenden Ideen die eigentliche Erzählung, die künstlerische Gestaltung der geschichtlichen Vorgänge zu vollen Lebensbildern vernachlässigen: so fand sich dagegen in Augustin Thierry (vergl. S. 275) das größere Talent, das beides zu vereinigen und in dem deutlichen farbenreichen Gemälde der Zeiten und Ereignisse zugleich die inneren bestimmenden Züge auszusprechen wußte. So hält er die richtige Mitte ein zwischen jener mehr romantischen und der politischen Geschichtschreibung, beide glücklich verbindend. Nach seiner „Eroberung Englands durch die Normannen"

schrieb er die Geschichte der Entstehung und Entwickelung des dritten Standes. Das Werk zeigt schon durch seinen Gegenstand, wie die Geschichtsforschung unter der Julireregierung mit der Strömung des allgemeinen Lebens ging, wenn es auch erst nach dem Sturz derselben (1853) erschien. Daß insbesondere die Darstellungsweise Thierry's mit der Geschichtsmalerei sich näher berührte, als diejenige Guizots, begreift sich leicht, und in der That werden wir in Delaroche eine gewisse Verwandtschaft mit jenem finden, so weit überhaupt eine solche auf verschiedenen Gebieten möglich ist. Thiers endlich erzählte eingehend die Geschichte der Revolution und des Kaiserreichs in frischer, die Ereignisse lebendig vergegenwärtigender Schilderung. Er nimmt so zu Mignet ein ähnliches Verhältniß ein wie Thierry zu Guizot, nur daß er jenen weder in der Tiefe der historischen Einsicht und in der Weite des Umblicks, noch in der Gabe künstlerischer Anordnung erreicht.*)

Die geschichtliche Richtung der Malerei, der sich namentlich unter dem Julikönigthum ein großes Feld eröffnete, lehnte sich natürlich an alle diese Historiker an, denn bei ihnen fand sie ihre Stoffe schon in einer deutlich ausgeprägten, der Phantasie entgegenkommenden Form. Auch in der Auffassung des geschichtlichen Lebens stand sie mit denselben in einem gewissen Zusammenhang. Es kam ihr nicht blos wie den Romantikern auf die malerische Außenseite und den leidenschaftlichen oder tragischen Inhalt an, sondern zugleich auf die großen Momente, welche den Charakter und das Schicksal einer Epoche bestimmen und in sich den Kampf zweier Weltmächte oder den Konflikt einer abgängigen mit einer neu sich bildenden Staatsform zu erschütternden Ereignissen zusammenfassen.

Es ist merkwürdig zu sehen, wie fast alle jene Bestrebungen neben ihrem eigentlichen Zweck noch ein anderes Ziel im Auge haben, wodurch sie mit ihrem Zeitalter in nähere Beziehung treten: die Erhebung des Mittelstandes, des Tiers-état zur bestimmenden Macht im modernen Staate. Darauf schien jenen Historikern die ganze Geschichte des Landes in stetem Fortschritt hinzuarbeiten. Wie Guizot auf dieser Bedeutung des Mittelstandes sein politisches System aufbaute, ist schon bemerkt; auch Thiers fand in ihm den wahren Mittelpunkt des konstitutionellen Staatslebens; Mignet ließ den Liberalismus des Bürgerthums als die bewegende

*) Vergl. in Julian Schmidts Geschichte der französischen Literatur seit 1789 den trefflichen Abschnitt über die historische Schule.

Seele der Revolution erscheinen und brachte damit diese selber wieder zu Ehren; Thierry endlich suchte die ganze französische Geschichte als die Entwickelung zur Freiheit und Macht jenes Standes zu begreifen. Das Julikönigthum schien also das Räthsel gelöst zu haben, das Frankreich seit Jahrhunderten in Gährung erhalten und den Sturz der Bourbonen sowol als der Republik und des Kaiserreichs herbeigeführt hatte. Wenn auch der Idealzustand von geordneter Freiheit und Wolfahrt, den man von der neuen Wendung der Dinge erwartete, noch nicht erreicht war, so meinte man doch ihm nun auf dem kürzesten Wege entgegenzugehen. Allein haben wir bisher nur die Lichtseiten der Juliepoche betrachtet, zu denen auch der Aufschwung, den in ihr die geschichtliche Malerei nahm, gehört: so läßt sich doch die dunkle Seite um so weniger übersehen, als sie schließlich in dem Ausbruch der Februarrevolution und dem plötzlichen Untergang des Bürgerkönigthums als die stärkere sich erwiesen hat.

In Wahrheit bewährte sich der Mittelstand als die intelligente und lebensfähige, den Staat bildende und erhaltende Kraft nicht, wofür ihn jene Historiker gerne ausgegeben hätten. Den Händen des klugen Orléans, der den übrigen Mächten gegenüber nicht als der Erwählte des Volkes, sondern als der angestammte Erbe der Bourbonen den Thron einahm, überließ er von vornherein die Zügel, die jener zu ergreifen den Willen sowol wie die Gewandtheit hatte. Erhaltung des Friedens nach Außen, der Ordnung im Inneren, das waren die Grundsätze, welche die neue Regierung proklamirte, denen sie zudem die stolze Fahne vorantrug, worauf sie die Worte Gesetz und Freiheit als ihre Parole geschrieben hatte. Was sollte das Bürgerthum mehr wünschen, dem es vor Allem darauf ankam, in seinem Wolstand, in Handel und Industrie sich von den Schlägen des Umsturzes zu erholen? Der Mittelstand hat immer seinen Sinn auf Besitz und Erwerb gerichtet, zumal der französische, dem bei ausgebildeter Genußfähigkeit zugleich die Centralisation alle Mittel des Genusses bietet. Sich des Gemeinwesens thätig anzunehmen, erschien ihm bald als eine Last, die er sich um so lieber von einer stärkeren Faust abnehmen ließ, als ihm das Schreckgespenst der Revolution noch lange vor den ängstlichen Augen schwebte. Vollends nach den Aprilunruhen kam Abspannung und Gleichgültigkeit gegen die öffentlichen Dinge in die Gemüther; von den beiden Eigenschaften des Reichthums und der Intelligenz, auf welche Guizot die Macht des Bürgerthums gründen wollte, lag diesem bald nur die erstere am Herzen. Kaum, daß die Septembergesetze seinen Unwillen erregten.

Als dann die Einnahme von Konstantine dem nie ganz eingeschläferten militärischen Ehrgeiz der Nation eine Genugthuung gab und die Thronrede bei der Eröffnung der Kammern von 1837 den inneren und äußeren Frieden des Landes sowie die Vermehrung der Einnahmen hervorhob, da ließ es wieder der Regierung ganz freie Hand, froh, seinen Privatinteressen sorglos sich hingeben zu können. Das Ministerium Guizot endlich, das seit 1840 mit der Eigenwilligkeit doctrinärer Ueberzeugung den Staat lenkte, nach Außen den Frieden um jeden Preis bewahrte, im Inneren wol mittels des Bürgerthums, aber nicht mit ihm regieren wollte (so verstand schließlich Guizot die Herrschaft desselben), daher die öffentliche Meinung, wo sie sich noch äußerte, unbeachtet ließ — es was das System, das der Stimmung wie dem politischen Vermögen der mittleren besitzenden Klassen entsprach.

In diesen also griff die Erschlaffung des staaatsbürgerlichen Sinnes, der unter der Restauration erwacht und allmälig erstarkt war, bald genug wieder um sich. Fand doch Barbier (vergl. S. 203) schon in den ersten Jahren der Julireregierung hinreichend Gelegenheit, die niedrige Gesinnung zu geißeln, womit man sich einerseits zu den öffentlichen Stellen drängte, andererseits von dem verderblichen Zuge verfeinerter Genußsucht fortreißen ließ. Das neue Königthum war schlau genug, diese Stimmung auszubeuten, und wie den Mittelstand im Ganzen durch sein Programm, so seine namhaften Vertreter durch allerlei Begünstigungen für sich zu gewinnen. Das verdeckte Korruptionssystem ist bekannt, mit dem die Julireregierung einen guten Theil der Kammer auf ihre Seite brachte, so die Opposition abschwächte und einer ministeriellen Mehrheit sich versicherte. Die skandalösen Processe in den letzten Jahren vor 1848 wegen Unterschleif und Bestechung waren ein deutliches Zeichen, von welchen Grundsätzen die höheren Klassen geleitet waren und wie es in ihnen zuging. Merkwürdig, wie Ludwig Philipp selbst, der sonst so bedächtige Fürst, ebenfalls zu dieser Geldgier offen sich bekennen mochte, indem der reiche Mann die Ausstattung seiner Kinder dem Lande auflud. Die Zeit kehrte nun wieder, wo sich, wie im achtzehnten Jahrhundert, die großen Vermögen bildeten, nachdem die Revolution und das Kaiserreich den Besitz zersplittert und zum Theil vernichtet hatten. Bald machten die großen und kleinen Finanzmänner eine eigene Klasse aus, worin die Macht des Bürgerthums wenn nicht geradezu verkörpert, doch zu gipfeln schien, und die zum Mittelpunkt der Welt das Börsenspiel machte, das allen Interessen, allen Ereignissen ihren in Zahlen notirten Werth gab. Es ist wahr, daß

unter Ludwig Philipp Handel und Industrie einen noch größeren Aufschwung nahmen, als unter der Restauration, daß somit Frankreich in dem schnellen und glücklichen Laufe, den gerade nach dieser Seite hin das Jahrhundert genommen hat, keineswegs zurückblieb. Aber es war nicht die Masse des Bürgerthums, welche zu Vermögen und Wolstand kam, nicht die kleinen Geschäftsleute, unter denen sich eine gewisse Wolhabenheit gleichmäßig ausgebreitet hätte. Vielmehr floß durch die großen Unternehmungen das Geld in einzelne Hände zusammen, während Jene mühsam sich fortschafften und wenn sie nicht zu Grunde gingen, über den Erwerb ihres Bedarfes kaum hinauskamen. Man sieht, worauf also die Herrschaft des Mittelstandes hinauslief: einmal auf den Reichthum und Luxus einzelner Privatmänner, zum Anderen auf eine von der Regierung begünstigte Beamtenklasse, die sich gleichfalls zwischen jenen beiden Polen des gesellschaftlichen Leben bewegte.

Wir haben schon früher, gelegentlich der romantischen Schule, gesehen, wie diese Lage der Verhältnisse auf die Entwickelung der Genremalerei zurückwirkte und ihre Werke als Schmuck der kostbaren Wohnungen im Werth steigerte; wie daher die Reizmittel der Behandlung, worin sich z. B. Roqueplan und E. Isabey hervorthaten, einem ästhetischen Bedürfniß jener Kreise entgegenkamen. Auch der Ausbildung der Landschaft, welche in die dreißiger Jahre fällt, sind jene Zustände zu gute gekommen. In der Literatur aber war es insbesondere der Roman, der nun in Frankreich die große Rolle spielte, zu der er in unserem Jahrhundert gekommen ist. Die Erschlaffung des öffentlichen Lebens im Innern wie nach Außen — da in den Beziehungen zu den übrigen Mächten die Regierung den Frieden um jeden Preis erhielt — und die schon durch die romantische Dichtung überreizte Einbildungskraft: dies in Verbindung mit jenem Drang, welcher neben den realen Neigungen das Zeitalter bewegt, in einer Phantasiewelt die wildesten Träume des Herzens, alle Bedürfnisse einer verfeinerten Sinnlichkeit befriedigt zu sehen, trieb die bändereiche Romanliteratur hervor und verschaffte ihr rasch in allen Schichten der Bevölkerung eine unerhörte Verbreitung. Diesmal hat die Malerei eine verwandte Erscheinung nicht aufzuweisen. Höchstens, daß sich in ihr einzelne Züge finden, welche sie mit jener Literatur gemein hat; wie die feine Beobachtung des Details sowol in der Schilderung des Seelenlebens als in der äußeren Zeichnung der Dinge und Personen, wodurch z. B. Balzac sich auszeichnet und bisweilen in das Gebiet der Malerei geradezu übergreift; oder

die ächt künstlerische Gestaltung, welche dem großen Talent der George Sand nicht selten in der Darstellung eines noch naiven Naturlebens gelingt. Namentlich unter der Julireigierung fand der Roman seine Stärke darin, die ganze Vergangenheit und Gegenwart mit den tollsten Einfällen einer fieberhaft angespannten Erfindung zu mischen und so das Scheinbild einer unmöglichen Wirklichkeit zu erzeugen. Das konnte natürlich der bildenden Kunst nicht beifallen. Auch vermochte sie nicht dem Roman auf jenes andere Gebiet zu folgen, worin derselbe mit den Auswüchsen der Romantik die realen Interessen des Jahrhunderts zu verbinden suchte. Es ist dies die Behandlung der modernen socialen Frage und die Schilderung der heutigen Gesittung; das Feld also auf dem die Zeit ihren eigentlichen Gährungsprozeß durchmacht. Hier spielen jene verwickelten und stets wechselnden Verhältnisse, welche sie in einer unfertigen Mitte halten zwischen abgängigen und neuen Kulturformen, der heiße Kampf der gesellschaftlichen Gegensätze sowie die theoretischen Erörterungen, womit sie sich abquält um eine andere sociale Ordnung herbeizuführen. Wenig weiß die bildende Kunst mit diesen Zügen unserer Epoche anzufangen. Darum wird sie nur um so mehr einerseits in der Genremalerei in den abgelegenen Kreis eines noch ungebrochenen Landlebens und in die Ferne zu malerischen Naturstämmen getrieben, andererseits zur geschichtlichen Darstellung der Vergangenheit.

Dennoch berührt sie sich bei dieser Flucht aus der Gegenwart mit der Romanliteratur in einem Punkte. Unbefriedigt von der thaten- und ereignißlosen Prosa der Zeit, suchen beide eine bewegtere, auch in ihrem äußeren Verlaufe stürmische Wirklichkeit auf. Höchstens in den Feldzügen gegen die Araber bietet die Zeitgeschichte dem Künstler greifbare Züge und malerische Vorwürfe, die denn auch H. Vernet mit geschickter Hand herausgegriffen hat; aber nur von ferne spielt die eigentliche Lebenskraft des Jahrhunderts in diese kleinen Episoden der modernen Völkergeschichte. Und doch kann der Franzose Handlung und Kampf in seinen nationalen Leben auf die Dauer nicht missen. Wenn auch die Klasse, welcher die neue Ordnung der Dinge Reichthum und Ehren zubrachte, mit der gewundenen Friedenspolitik der Regierung sich einverstanden erklärte: so war doch die größere Menge der diese Vortheile nicht zuflossen mit jenem ängstlichen Regiment unzufrieden, das den militärischen Ruhm der Nation kürzte und alle Aufregungen, alle Hoffnungen auf einen Wechsel niederhielt. Eine Art Ersatz für diesen Mangel mußte das Julikönigthum dem Volke bieten. Es ist höchst wahr-

scheinlich, daß zunächst aus diesem Gesichtspunkte Ludwig Philipp den Gedanken faßte, der Nation durch die Kunst ihre ruhmvolle Vergangenheit vorzuhalten und sie so über die Armseligkeit der Gegenwart hinwegzutäuschen. Auch insofern traf er hiermit ein wesentliches Bedürfniß der Zeit, als doch im Ganzen die Friedensstimmung, die ruhige Entwickelung der neuentdeckten Kulturquellen und die beschauliche Betrachtung der Geschichte die Thatenlust überwogen. Und endlich, wenn das neue Geschlecht und namentlich der nun herrschende Mittelstand neben dem materiellen Genuß des Lebens nach dem feinen perlenden Schaumwein geistiger Bildung verlangte, so bot ja die Malerei, indem sie die großen Züge der nationalen Vergangenheit schilderte, Beides in Einem: einen den Geist anregenden Inhalt in gefälliger, die Sinne ansprechender Form. Zugleich erhielt so die monumentale Kunst einen neuen Boden, auf dem sie eine neue Blüte treiben konnte. Wenn die Zeit selber an solchen Idealen arm war, die zu ihrer Verkörperung im Bilde nur auf die Hand des Künstlers warten, so trat ja nun an deren Stelle die eigene Geschichte, das reale Dasein des menschlichen Geistes. Man kam zur Einsicht, daß im Lauf der Völkergeschichte sich dessen wahre Kraft offenbare, und daß die Gegenwart erst durch den lebendigen Zusammenhang mit der Vergangenheit im rechten Lichte erscheine. Also ließen sich, so dachte man, in der Schilderung großer geschichtlicher Ereignisse die gestaltenden Mächte des menschlichen Daseins zur Erscheinung bringen; und dies ist ja die eigentliche Aufgabe der monumentalen Kunst. Endlich konnte auf diese Weise ein tieferes Bedürfniß des modernen Geistes befriedigt werden. Indem er nämlich die geschichtliche Realität in den freien Schein der Kunst erhebt, findet er in den eigenen Thaten und Schicksalen der menschlichen Gesellschaft die Ideale und die Götter, die er früher in einem übersinnlichen Jenseits gesucht hatte. Damit aber thut er den ersten entscheidenden Schritt vollständig Herr seiner selbst und der Welt zu werden. So glänzend aber diese Aussichten sind, die sich von allen Seiten der Geschichtsmalerei eröffneten: es wird sich zeigen, daß auch sie an jenen Schwächen des Zeitalters leidet, welche die Kehrseite dieser günstigen Bedingungen bilden.

Die Kunst blieb natürlich, indem sie der Vergangenheit sich zuwendete, doch der Ausdruck ihrer Zeit. Eben diese Einkehr, dieser Rückblick in vergangene Epochen waren ja ganz nach dem Sinne und den Wünschen des Bürgerthums; sich deren stürmische Kämpfe und Verwicklungen vor Augen zu halten, während die Gegenwart als ihr glückliches Ergebniß ruhig ver-

lief, erschien ihm eben so lehrreich und nützlich, als es ungefährlich war. Zudem war das historische Interesse und Verständniß auch in den weiteren Kreisen der Gebildeten geweckt. Dazu hatten schon am Vorabend der Julirevolution die gleichzeitigen Vorlesungen von Cousin über die Geschichte der Philosophie, von Villemain über diejenige der französischen Literatur und von Guizot über den Entwickelungsgang der Civilisation, sowie der allgemeine und entschiedene Beifall, der ihnen wurde, das Ihrige gethan. Rasch gingen nun unter der Juliregierung die Ergebnisse der Forschung und Wissenschaft, indem sie Gemeingut wurden, wie in das Leben so in die Kunst über. Daher aber klebten der letzteren Etwas von dem kühlen und überlegten Wesen an, das jene Periode der Reflexion und gemäßigten Bildung — auch im Staatswesen — kennzeichnet. Der Zusammenhang der Kunst mit dem Leben war durch den Umweg der Geschichte vermittelt; und wenn nun die Gegensätze sich ausglichen, der Stoff eine größere Bedeutung erhielt und mit der Form eine innigere Verbindung einging, so geschah das vorzugsweise auf der blassen Folie der Vergangenheit.

2.

Das Museum von Versailles.

Schon unter der Restauration hatte, abgesehen von den Leistungen der Lyoner Schule und dem historischen Sittenbilde der Romantiker, die Geschichtsmalerei ihren Lauf begonnen. Wir haben gesehen, wie es schon den Bourbonen darum zu thun gewesen, die Vorfahren ihres Hauses verherrlicht und die frühere Geschichte Frankreichs in ihrem Glanz und ihrer Bedeutung wieder anerkannt zu sehen. Daher ließen sie auch an den Louvreplafonds bedeutende Momente aus der französischen Kulturentwickelung und Geschichte darstellen. Und schon verwendeten sie hiezu neben den älteren Meistern einzelne der jüngeren Talente, die entweder mehr zu der romantischen Weise hielten oder zwischen ihr und der idealen Anschauung eine Vermittlung anstrebten. Zu ihnen gehörten der schon besprochene Dévéria, dann Steuben, Schnetz, H. Vernet und Cogniet, von denen in diesem Buche die Rede sein wird. Ein merkwürdiges Vorspiel aber zu den Bestrebungen des Julikönigthums ist die Bilderfolge, welche Ludwig Philipp noch als Herzog von Orléans am Beginn des Jahres 1830 anlegen ließ, um die vornehmsten Ereignisse zu schildern, deren Schauplatz sein Herzogssitz, das Palais royal, seit seiner Gründung durch Richelieu bis auf die da-

malige Zeit gewesen. Es war ihm vergönnt als König das Unternehmen zu Ende zu führen. Zum größeren Theil übertrug er die Aufgabe den jüngeren Künstlern, den E. Dévéria, Ary Scheffer, A. Johannot, Steuben, J. Vernet, doch ließ er auch Einiges von den Aelteren, den Drolling, Gassies, Gosse und Heim ausführen. Manche der Bilder hat das Jahr 1848 bei der Zerstörung des Schlosses vernichtet; das Uebrige ist, soviel ich weiß, in das Museum von Versailles gekommen.

Indessen waren die geschichtlichen Vorwürfe, welche die Bourbonen und der Herzog von Orléans der Kunst gaben, mit wenigen Ausnahmen derselben nicht günstig. Abgesehen von allerlei Motiven, die sich weit faßlicher durch das Wort als die malerische Erscheinung ausdrücken lassen, hatte man eine Vorliebe für die Schilderung von Vorfällen, deren Bedeutung auf leeren Ceremonienpomp und friedliche Staatsaktionen hinauslief. In solchen Bildern ist, bei der Geringfügigkeit des Inhalts, das Gepränge der historischen Figuren und Kulturformen nichts weiter als ein buntes Maskenspiel. Doch bald sollte ja die Zeitgeschichte einen Aufschwung nehmen und, wie es schien, der Kunst eine neue und fruchtbare Anregung geben. Nachdem der Juliaufstand die matte Alltäglichkeit des alten Regiments durchbrochen, aus der thatkräftigen Erhebung des Volkes das konstitutionelle Königthum als der Ausdruck des Nationalwillens hervorgegangen war, da schien ebensosehr der Nation wie dem König daran gelegen, diese bedeutsamen Vorgänge durch die Malerei dargestellt zu sehen. Und so wurde denn jedes, selbst das geringste Ereigniß, das auf die Ernennung Ludwig Philipps Bezug hatte — zum größten Theile in Bildern von monumentalem Maßstabe — verherrlicht. Allein nun zeigte sich auf's Neue die erlahmende Ungunst der modernen Lebensformen, der Erscheinungsweise des Jahrhunderts. Selbst der Aufruhr des Volkes, der Straßenkampf — dem auch H. Vernet eine Scene entnahm — ließ sich nicht recht malerisch an; denn hier steht nur die zügellose Masse im wilden Ausbruch der Leidenschaften vor Augen, wogegen der große Zweck, für den sie ficht, nicht zum Ausdruck kommt. Weit schlimmer aber wurde es mit der künstlerischen Darstellung, als die neue Regierung die breite Prosa ihrer halbbürgerlichen halb königlichen Existenz, alle Akte ihrer Installirung und die abstrakten Einrichtungen der neuen Friedensära durch die Kunst gleichsam registriren ließ. Vornehmlich waren es die Akademiker vom alten Schlage der David'schen Schule, in deren Hände diese Aufträge kamen; es läßt sich denken, wie die portraitartigen Figuren, im offiziellen Kostüm

und in der mageren Beziehung ceremonieller Verhandlungen festgehalten, in der steifen Langeweile klassisch-theatralischer Würde sich ausnehmen.*) Kommen diese Werke auf eine spätere Zeit, so wird sie staunen, daß es der unsrigen beifiel, die Armuth und Verkehrtheit ihrer ästhetischen Erscheinung sich gar durch eine im schlimmsten Sinne akademische Kunst bescheinigen zu lassen.

Doch alle diese Bestellungen waren nur ein kleines Vorspiel zu dem großen Unternehmen, das der Bürgerkönig mit dem Museum von Versailles gründete. Wir wissen schon, wie damit Ludwig Philipp die Stimmung seiner Zeit und seiner Nation traf, wie diese im sicheren Bewußtsein ihrer „geordneten Freiheit“ gern den Blick auf den äußeren Glanz und die innere Entwickelung ihrer Geschichte richtete; da sie das Höchste erreicht zu haben meinte, sah sie in der Vergangenheit mit Selbstgefühl ihr allmäliges Emporklimmen. So handelte der König ganz nach dem Sinne des Volkes, als er den alten verlassenen Bourbonensitz, der zur Ruine zu werden drohte, wiederherstellen ließ und ihn mit der stolzen Inschrift „à toutes les gloires de la France“ dazu bestimmte, statt der Könige nun die ruhmvolle Geschichte der Nation, das durch alle Jahrhunderte fortlaufende Gemälde ihrer Heldenthaten aufzunehmen.**) Dabei wurden freilich, ihrem kriegerischen Charakter gemäß, weit mehr die Siege über die anderen Völker als die innere Geschichte des Landes und seine Kulturentwickelung berücksichtigt. Nun ward mit der Rührigkeit, welche der Franzose an alle neuen Unternehmungen setzt, in kurzer Zeit das Unglaubliche geleistet: eine Reihenfolge von Sälen, deren bloße Durch-

*) Zu diesen Zeitbildern (zum großen Theil im Museum von Versailles), die schon für den heutigen Beschauer unabsichtlich komisch sind, gehören namentlich: Besuch der Königin bei den Juliverwundeten von Gosse (ein ähnliches von Caminade); Ankunft des Herzogs von Orléans im Stadthause von Larivière; Ludwig Philipp unterzeichnet die Proklamation, die ihn zum Generalstatthalter des Königreichs macht, von Court; er empfängt die Deputation, die ihm seine Wahl zum Könige mittheilt, von Heim (gestorben 1865); sein Schwur auf die Charte von E. Dévéria, zwei Gemälde von Gérard und Ary Scheffer u. s. f. Auch gehören hierher aus späterer Zeit die Darstellungen des Besuchs der Königin Viktoria in Frankreich, darunter ein Bild von Winterhalter. Bedürfte es noch eines Nachweises für die vollendete Prosa und Mißgestalt, worin diese Uebergangszeit bei all ihrer geistigen Größe bis zum Lächerlichen häßlich geworden ist, so ließe sich kein besserer finden, als diese monumentalen Illustrationen zu offiziellen Zeitungsberichten.

**) Das Dekret, das die „Errichtung eines historischen Museums von Versailles“ anordnet, ist vom 1. September 1833. Eröffnet wurde dasselbe im Juni 1837.

wanderung fast zwei Stunden beansprucht, mit Gemälden von allen Größen ausgefüllt, welche die Geschichte des Landes seit Karl dem Großen — der bekanntlich den Franzosen für einen französischen Fürsten gilt — bis auf unsere Tage in allen den Momenten behandeln, woraus sich nur irgend ein Beitrag zur Verherrlichung der Nation gewinnen ließ. Was der Staat aus früherer Zeit an historischen Darstellungen nur irgend Taugliches besaß, wurde vereinigt, zugleich alle älteren und jüngeren Kräfte für die große Aufgabe in ausgedehntestem Maße beschäftigt. Nun erst sollten die historischen Forschungen der zwanziger Jahre für die Kunst ihre vollen Früchte tragen. Die romantische, wechselvolle, thatenreiche Zeit des Mittelalters und der Kreuzzüge, die Zauberwelt des ritterlichen Lebens stand dem Maler offen. Daran schlossen sich die heitere Pracht der Renaissance, das glänzende Zeitalter Franz I. und Heinrichs IV., die würdevolle Periode Ludwigs XIV., des großen Königs. Endlich war Ludwig Philipp klug genug, im Gegensatz zu den Bourbonen diesen Epochen die neue Zeit mit einem Stück Revolution und mit der in hundert Kämpfen siegreichen Weltherrschaft Napoleons ebenbürtig zur Seite zu stellen. Indem aber der Maler aus der Fülle dieser Stoffe einen herausnahm, fühlte er sich von vornherein von der nationalen Theilnahme getragen, da ein lebendiges Interesse für diese ganze Vergangenheit geweckt, ein tieferes Verständniß erschlossen war. Zugleich fand er sich auf dem sicheren Boden der vaterländischen Geschichte, der ihn mit den darstellenden Menschen und Dingen in ein näheres Verhältniß brachte; endlich vermochte er die äußere Erscheinung der Ereignisse unschwer zu fassen, nachdem durch die historischen Studien auch das Detail der Kulturformen aus dem Dunkel der Jahrhunderte hervorgeholt war.

Mit diesen günstigen Bedingungen schritt jener glückliche Fortgang der Malerei in den dreißiger Jahren, wovon schon im vierten Buch die Rede gewesen, Hand in Hand. Allmälig beruhigte sich der Kampf der Gegensätze und machte einer vermittelnden, Zeichnung und Kolorit gleichmäßiger ausbildenden Anschauung Platz. Zu dieser Versöhnung wirkte die historische Stoffwelt, auf welche die Künstler nun angewiesen wurden, ihrerseits mit. Sie erlöste die Kunst sowol von der Uebertreibung des Charakteristischen in das Häßliche und von nebelhafter Formlosigkeit als von der Trockenheit eines Ideals, dem die Gefahr nahe lag in konventionelle Leere auszuarten; sie veredelte einerseits die reale Erscheinung und erfüllte andererseits mit dem Leben der Wirklichkeit die schöne Form. Und so haben sich

in der That durch diese neue Anregung Künstler aus der älteren Schule, wie Couder und Alaux, zu tüchtigeren Leistungen erhoben, während andrerseits neue Talente auftraten und durch ihre für Versailles bestimmten Werke zu Ansehen kamen.

Indessen lag es in der Natur des Unternehmens, daß es doch auf die Förderung der Kunst die erwartete Wirkung nicht hatte. Abgesehen von dem vielen Flüchtigen und Mittelmäßigen, das bei einer solchen Massenproduktion nothwendig mit unterlief, hatte von vornherein der Zweck der Sammlung seine bedenklichen Seiten. Da es galt die zugleich ruhmvollen und folgenschweren Momente aus der französischen Geschichte zu schildern, konnte es nicht ausbleiben, daß man vornehmlich zwei Gattungen von Ereignissen behandelte: Schlachten und parlamentarische Versammlungen, die für die Entwickelung des Staatslebens von Einfluß gewesen. Waren die ersteren auch malerisch, so ließ sich dach die Bedeutung des Moments nur selten so zum Ausdruck bringen, wie das z. B. in dem antiken Mosaikbilde der Schlacht bei Issus durch das thätige Eingreifen der die geschichtlichen Gegensätze vertretenden Helden der Fall ist. Bloße Schwerter und Rüstungen, Dreinhauende, Reiter und Leichname geben noch lange kein wirklich historisches Bild; und ohnedem, des ewigen Gemetzels wird man müde. Welche Schwierigkeiten überdies bei den Darstellungen neuerer Schlachten eintreten, werden wir noch bei H. Vernet sehen. Bei jenen Versammlungen dagegen läßt sich in das einfache Zusammenstehen der Personen nur schwer eine malerische Anordnung bringen, sowie die Wichtigkeit der Verhandlung nur andeutungsweise legen; und sucht der Maler seinen Figuren die Begeisterung und die Bewegtheit der inneren Aufregung zu geben, so entstehen einige Dutzend Gesichter von ziemlich einförmigem leidenschaftlichem Ausdruck und die doppelte Anzahl in die Luft gestreckter Arme. So hat diese Gattung zwar ebenfalls einzelne anerkennenswerthe Werke aufzuweisen, im Ganzen aber gleichgültige Ceremonienbilder geliefert. Hätte die Galerie nicht die ergreifenden Wechselfälle der Geschichte ausgeschlossen, worin der Held einer Periode den Umschlag des Glückes erfährt, oder andere, worin die Volkskraft gegen die bestehende Macht in entscheidender Spannung sich auflehnt; hätte sie andrerseits das eine und andere Kulturmoment — deren sich malerisch dankbare schon finden lassen — mit aufgenommen, so hätte sich der Kunst ein fruchtbares Feld eröffnet und vielleicht die Reihenfolge der Gemälde ein lebendiges Gesammtbild der französischen Geschichte in ihren Hauptzügen abgegeben.

Wie das Museum jetzt ist, erscheint schließlich der durch die zahllosen Säle fortlaufende Glanz der französischen Nation als ein äußeres Gepränge, worein mit wenigen Ausnahmen weder die Phantasie des Künstlers ein tieferes Leben hat bringen können, noch der Beschauer mit besonderer Theilnahme eingehen mag. Daher verlohnt es sich nicht der Mühe bei der Betrachtung des Einzelnen zu verweilen; auch erwähne ich die Werke der bedeutenden Meister, wo von diesen selber die Rede ist.

So hat, trotz der großen Anstrengungen, die Geschichtsmalerei im Museum von Versailles es zu keinem erheblichen Aufschwung gebracht. Wie unter den Bourbonen, so zeigte sich auch jetzt wieder, daß der Kunst nicht gedient ist mit massenhaften Bestellungen, die von oben herab aufs Gerathewol, ohne Einsicht in ihre inneren Lebensbedingungen und ohne Berücksichtigung der künstlerischen Individualität, an die verschiedensten Kräfte vertheilt werden. Es war bald anerkannte Thatsache, daß die Künstler zum großen Theil auf die für Versailles bestimmten Werke wenig Fleiß und Liebe verwendeten, sich ihrer Aufgabe, die oft nicht einmal ihren Talenten zusagte, so rasch und so gut es eben ging entledigten. Von den Meistern, welche an der Spitze der modernen französischen Malerei stehen, hat nur H. Vernet seine beste Kraft dem Unternehmen gewidmet. Die Uebrigen — soweit die Geschichte überhaupt ihr Feld ist — sind fast nur durch schwächere Werke vertreten, während ihre besten Arbeiten aus freiem Antrieb, ohne Zuthun der Regierung, entstanden sind. So Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche und L. Cogniet.

3.

Die kleineren Meister der historischen Richtung.

Von den Nachfolgern der David'schen Zeit und Schule, die fast sämmtlich für Versailles beschäftigt wurden, waren es namentlich Couder und Alaux, deren Talent auf dem Felde der Geschichte und erst auf ihm zu seiner vollen Entfaltung kam. Couder hatte sich, wie wir früher (vergl. S. 176) gesehen, mit schwankendem Erfolg in allen Gattungen versucht; nun erhielt seine Fähigkeit durch die Berührung mit dem realen Leben der Geschichte gleichsam einen festen Boden und machte sich los von dem konventionellen Pathos, das dem Maler bis dahin angehangen hatte. Daher sind die verschiedenen Bilder, die er für Versailles zu malen hatte, seine besten Leistungen. Schon die Schlacht von Lawfeldt (1836), die Belagerung

von Yorktown (1837), die Einnahme von Lerida (1838) — ein kleineres Bild — haben bei lebendiger Anordnung gut bewegte und charakterisirte Figuren und verbinden damit ein kräftiges Kolorit. Freilich geht diese Tüchtigkeit der Darstellung nicht über ein mittleres Maß hinaus; packende Kraft des Ausdrucks, eine Wahrheit der Erscheinung, die uns den Vorgang zu überzeugendem Leben vergegenwärtigte, darf man nicht erwarten. Weit näher kommt Couder diesem Ziel in seiner „Eröffnung der allgemeinen Reichsstände im Jahre 1789", die unstreitig sein bestes Werk ist. Mit richtiger Auffassung hat er den König und die Königin sammt dem Hofstaate in den Hintergrund gebracht, dagegen auf den vorderen Plan die Vertreter des Tiers-état in einfachen Anzügen, alle in ernster Haltung, wie durchdrungen von der Bedeutung des Momentes, unter ihnen hervorragend ihre Führer, deren Charakter in ihrer Erscheinung ausgeprägt ist: Sieyes mit dem Ausdruck eines stillen zurückhaltenden Geistes, Mirabeau kühn und unternehmend, Bailly als der treuherzige und gesinnungstüchtige Bürger, Barnave aufgeweckt, erregt, beweglich, endlich der verschlossene Robespierre. Links vom Throne der Adel, rechts die Geistlichkeit, beide Stände so die Mitte bildend zwischen jenem und dem Tiers-état, auch unter ihnen, wenn sie gleich hinter diesem zurücktreten, individuelle Charaktere. Auch die malerische Behandlung, die der Einförmigkeit der Gruppen und Kostüme halber ihre Schwierigkeiten hatte, trägt zur Wirkung des Bildes bei. Der ernste Ton, das in den geschlossenen Raum einfallende stille Tageslicht passen zur Stimmung des Vorgangs; die feste Ausführung, die Unterordnung der Nebendinge bezeugen, wie richtig diesmal der Maler seine Aufgabe gefaßt hatte und löste. Ein deutliches Beispiel, wie viel in der Geschichtsmalerei für den Künstler darauf ankommt, daß er zu seinem Vorwurfe ein näheres Verhältniß habe und die Bedeutung desselben in seine eigene Zeit lebendig hinübergreife. Sicher war jenes Motiv an sich nicht malerisch, und doch wußte Couder mehr aus ihm zu machen, als aus allen den Stoffen, die er sonst behandelte. Und so finden sich noch öfters in Versailles aus der Revolutionsgeschichte — von der natürlich die grellen Vernichtungskämpfe ausgeschlossen blieben — wirksame Darstellungen. Noch schilderte Couder (1843) das Verbrüderungsfest der Nationalgarde mit der Linie; diesmal weniger glücklich, indem er allzutreu den wirklichen Vorgang wiederzugeben suchte und darüber die künstlerische Klarheit und Abrundung aus den Augen verlor. Auch sein Schwur im Ballhause (1848) ist schwächer. Die gleichmäßige Bewegung der Schwörenden, die Einförmig-

keit der Anordnung wie der aufgeregten Geberden, während es doch an dem Tumult und der stürmischen Stimmung einer leidenschaftlichen Menge fehlt, erinnert an das theatralische Pathos, woran auch die ähnliche Darstellung David's (S. 67) leidet.

Neben Couder kam Jean Alaux (1786—1864), ein Schüler von Vincent und Guérin, dem Ludwig Philipp seine besondere Gunst zuwendete, ebenfalls durch Darstellungen parlamentarischer Vorgänge zu Ansehen. Versailles zählt von ihm nicht weniger als 29 Gemälde, die meisten von größerem Umfang; doch nur jene haben einen gewissen künstlerischen Werth und Bedeutung. Mit seiner „Versammlung der Reichsstände zu Paris unter Philipp von Valois" hatte er im Salon von 1841 entschiedenen Erfolg. In der That ist das Bild bemerkenswerth durch die Tüchtigkeit der mannigfaltigen Charaktere, die treue Schilderung der Erscheinungsweise der Zeit und den stimmungsvollen Ton, worin die ganze Scene wie in feiner Lufthülle schwebt. In ähnlicher Weise ist die Versammlung der Reichsstände unter Ludwig XIII. und diejenige der Notabeln zu Rouen unter Heinrich VI. behandelt. Die Schlachtenbilder des Künstlers („Schlacht von Villaviciosa" vom Jahre 1836, „Einnahme von Valenciennes" vom Jahre 1837 u. s. f.) sind bedeutend schwächer und gehen über die Art der David'schen Nachkommen nicht hinaus. — Auch Vinchon, von welchem schon die Rede gewesen, war in seinen Geschichtsbildern tüchtiger, als in seinen kirchlichen und mythologischen Darstellungen. Als die Regierung eine Konkurrenz zu einem Gemälde ausgeschrieben hatte, das, für einen Saal der Deputirtenkammer bestimmt, jene Revolutionsscene darstellen sollte, da der Pöbel mit dem Kopfe Féraud's auf der Pike in den Konventionssaal gegen den Präsidenten Boissy d'Anglas eindringt, erhielt Vinchon mit seiner Skizze vor Delacroix und Court den Vorzug. Das Bild ist in der Schilderung der wilden blutgierigen Menge nicht ohne Leben; doch fehlt es der Anordnung an Klarheit, auch drängt sich das Häßliche der Scene zu sehr vor, da doch der ruhige Muth des Boissy d'Anglas dem rohen Haufen gegenüber zum Ausdruck kommen sollte. Seine übrigen historischen Werke, unter denen noch der Abzug der Freiwilligen aus Paris zum Kriege im Jahre 1792 (aus dem Jahre 1851) hervorzuheben ist, kommen jenem ersten nicht gleich. Der Ausdruck ist matt und übertrieben und in den Geberden und Bewegungen spukt noch die alte akademische Schule. — Ein anderer für Versailles vielfach beschäftigter Maler aus der alten Schule war Philipp Larivière (geb. 1798), welcher

denn auch die verschiedensten historischen Vorwürfe über denselben theatralischen Leisten schlug, der die klassische Weise kennzeichnet (außer den obengenannten Bildern aus der Zeitgeschichte Einnahme von Brescia, Schlacht bei Ascalon u. s. f.). — Endlich gehört in diese Klasse noch Désiré Court (1797—1865), Schüler von Gros, dem wir schon unter dem Portrait- und Modemalern begegnet sind. Ein Talent, das sowol in diesem süßen und frivolen Idealismus als in den offiziellen Geschichtsbildern geradezu zu Grunde gegangen ist. Sein erstes größeres Werk „der Tod Cäsars", oder vielmehr die Rede des Antonius an das Volk nach demselben (vom Jahre 1827, im Luxenbourg), hatte große Hoffnungen erweckt; wirklich zeichnet sich dasselbe vor den klassischen Bildern der Zeit, wenn es auch von ihren Mängeln nicht frei geblieben, durch die lebendige Anordnung und die Energie der Darstellung aus. Einmal von dem Weg der ernsten Kunst abgegangen, auf leichten Verdienst und den Beifall der Menge aus hat der Maler später etwas Tüchtiges nicht mehr hervorbringen können. Daher stehen seine historischen Darstellungen, die meistens Momente aus der Zeitgeschichte behandeln, auf derselben Stufe, wie seine Portraits, worin er mit äußerlicher Geschicklichkeit jene abgeschliffene modische Eleganz der Erscheinung gibt, die wir im vierten Buche als das Kennzeichen einer ganzen Gattung angetroffen haben. —

Bedeutender sind zwei andere Meister, die ebenfalls aus der älteren Schule kommen, aber von ihren Mängeln sich zu befreien suchten, indem sie auf dem Felde der Geschichtsmalerei, ohne sich geradezu den Romantikern zu nähern, zwischen beiden Kunstweisen eine mittlere Stellung einnahmen. Der Eine Charles Steuben (1788—1856), zu Bauerbach im Badischen geboren, ist mit seinem Vater als Kind schon nach Rußland, dann früh zu seiner Ausbildung nach Paris — in Gerards Atelier — gekommen und dort den größten Theil seines Lebens geblieben, zählt daher zur französischen Schule. Schon 1812 fand er mit einem Bilde, das Peter den Großen auf dem Ladogasee während eines Sturmes darstellte, wie er unter der Verzweiflung der Matrosen mit kühnem Muth das Steuer ergreift,*) so entschiedenen Beifall, daß es später Ludwig XVIII. in einem Gobelinteppich für den russischen Kaiser Alexander kopiren ließ. Noch ist freilich in den Figuren das bühnenhafte Pathos der David'schen Schule. Auch in seinen späteren Werken gelang es Steuben nicht,

*) Litbographirt von C. Kaufmann.

dasselbe ganz loszuwerden, obgleich er der Naturwahrheit in der Form wie im Ausdruck näher zu kommen suchte. In den zwanziger Jahren, da man sich noch wenig um ausländische Geschichte kümmerte, errang er sich neue Erfolge, indem er aus der Schweizer Geschichte zwei Hauptmomente — die wenigstens damals noch dafür galten — schilderte: Wilhelm Tell, wie er mit kühnem Satz aus dem Nachen, worin ihn Geßler nach Küßnacht schleppen wollte, an's Land springt (1822), und der Schwur der drei Schweizer auf dem Rütli (1824). Er gewann sich damit die Gunst des Herzogs von Orléans, der die beiden Bilder für seine Galerie erwarb. Im Jahre 1827 ließ ihnen Steuben eine umfangreichere Komposition mit lebensgroßen Figuren folgen: wieder ein Vorgang aus der Jugend Peters des Großen, wie ihn seine Mutter, mit stürmischer Hast in eine Kapelle geflüchtet, am Altare vor zwei verfolgenden Strelitzen schützt, von denen der Eine schon vor dem Bilde der Madonna niedergesunken ist, der Andere, das Schwert noch in der Hand, zaudernd zurückfährt (früher im Luxembourg).*) In allen diesen Werken hatte der Maler einen äußersten Moment, den er mit Geschick als die Spitze eines entscheidenden Umschlages aus einem interessanten Stück Geschichte herausgegriffen, leicht faßlich versinnlicht; dies hatte ihm die Gunst des Publikums erworben, obgleich sich schon damals kritische Stimmen gegen die gespreizte Bewegtheit seiner Darstellung wie gegen die Härte und Trockenheit seines Kolorits vernehmen ließen. Seit den dreißiger Jahren beschäftigte ihn Ludwig Philipp sowohl für seine Geschichte des Palais royal als für das Museum von Versailles. Auch hier waren es ergreifende Wechselfälle, die er schilderte, wie namentlich die letzten Schicksale der Napoleonischen Herrschaft: Napoleon bei Waterloo, da er mit dem Ausdruck des schmerzlichen Bewußtseins, daß Alles verloren, noch einmal mit anfeuernder Verzweiflung in den Kampf stürzen will, jedoch von den Generalen zurückgehalten wird (1835);**) dann bei seiner Rückkehr von Elba, wie ihm die Truppen begeistert wieder zufallen (kleine Figuren 1831);***) endlich Napoleons Tod (1830)†) Alle diese Scenen sind mit einer gewissen Energie wiedergegeben, leiden aber an derselben übertreibenden Heftigkeit des Ausdrucks und der Geberden, wie die früheren Bilder. Dasselbe gilt von seinem Louvreplafond, der die „Milde Hein-

*) Gest. in Aquatinta von Jazet; auch von A. Migneret.

**) Gest. von Jazet; Lith. von F. S. Maier.

***) Gest. in Aquatinta von Jazet.

†) Gest. in Aquatinta von Jazet.

richs IV. gegen die Besiegten nach der Schlacht von Ivry" darstellt. Die gewaltsamen und pathetischen Bewegungen der Hülfeflehenden streifen hier geradezu an das Lächerliche. Steuben versuchte sich dann auch, wie das in den dreißiger Jahren Mode wurde, in der Behandlung sinnlich reizender Motive. Er malte zweimal — nach V. Hugo's Notre Dame — die Esmeralda, das eine Mal, wie sie halbnackt, kokett, zierlich und rosig mit ihrer Ziege spielt (1839), das andere Mal tanzend (1841), beides Figuren vom gewohnten klassischen Zuschnitt, nur in's Lüsterne übersetzt; weiterhin noch biblische Scenen von ähnlicher Art und in ähnlicher Auffassung, z. B. Joseph und die Potiphar.*) Später nach Rußland zurückgekehrt, hatte er für den kaiserlichen Hof noch die eine und andere Begebenheit aus den napoleonischen Kriegszügen zu schildern. Seit den vierziger Jahren ging es mit seinem Ruf und Ansehen bergab. Man war endlich dahintergekommen, daß seine Weise, in die Darstellung der allerdings gut gewählten Vorwürfe Reiz und Spannung zu bringen, nichts weiter als „melodramatische Manier" sei, daß er doch von der Formengebung der David'schen Schule nicht loskomme und den realen Zug der Geschichte um so weniger treffe, als sein Kolorit immer schwer und trocken geblieben.

Mit einfacherer Empfindung und natürlicher wußte der jung verstorbene François Bouchot (1840—1842), Schüler von Regnault und Lethière, historische Vorgänge zu schildern. Seine Bestattung des General Marceau nach dem Kampf bei Altenkirchen (1835; im Museum von Chartres, eine Wiederholung im Leipziger Museum) ist eins der wirksameren Geschichtsbilder aus jener Zeit. Wie der ruhig hingestreckte Leichnam vor den österreichischen Offizieren vorübergetragen wird, voran die vier jungen Trommler, die sorglos ihr trauriges Amt verrichten, ist nach dem Leben wiedergegeben; die Anordnung ist einfach, die Formgebung nicht ohne Adel und in dem grauen Kolorit eine still ernste Stimmung, die dem Vorgang wol entspricht. Indessen stehen Bouchot's spätere Werke hinter diesem ersten zurück. Seine Schlacht von Zürich (1837, im Museum von Versailles) ist nichts weniger als malerisch; das Bild zeigt nur Massena, wie er zweien seiner Offiziere Befehle gibt, und diese drei Figuren sind gleichgültig und ohne Wirkung, wie das Ereigniß selber nüchtern und unbildlich ist. In einer Darstellung der stürmischen Sitzung der Fünfhundert vom

*) Gest. von Rollet.

18. Brümaire fiel er gar in das gespreizte Wesen der David'schen Schule zurück. Die ungestüme Bewegtheit der Grenadiere und Generale erinnert an das ausfahrende und doch abgemessene Geberdenspiel des alten französischen Theaters, während uns die verlegenen Figuren Bonaparte's und seines Bruders Lucian sowie die Deputirtenmenge in ihren rothen Mänteln keine Theilnahme abgewinnen (ebenfalls in Versailles). Dennoch bewährt sich an einzelnen Stellen auch hier das Talent des Künstlers, die Realität mit einer gewissen Breite und Kraft wiederzugeben. Eine Eigenschaft, welche ihm natürlich in seinen religiösen Werken — in der Madeleine (vergl. S. 363) — weniger zu gute kommen konnte, die daher seinen Geschichtsbildern bei weitem nachstehen. — Als geringere Talente gehören noch hierher Firmin Féron, (geb. 1802) und Hippolyte Debon, (geb. 1816) beide aus der Schule von Gros. Während sich der Letztere sowie auch Alexandre Odier durch eine bravourmäßige Behandlung hervorzuthun suchten, bemühte sich Eugène Roger (1807 — 1840), aus der Ingres'schen Schule, die strengere Formengebung derselben auch im historischen Fache durchzuführen (sein Hauptbild vom Jahre 1837, der Leichnam Karls des Kühnen wird von einigen Dienern auf dem Schlachtfelde von Nancy aufgefunden, im Museum von Nantes). Doch zeigen seine Bilder, die in der Zeichnung und Gruppirung nicht ohne Verdienst sind, wie die graue und stumpfe Färbung jener Schule der Darstellung des geschichtlichen Lebens von vornherein entgegen ist. — Der historischen Gemälde von Schnetz werde ich später gedenken, wenn auf seine italienischen Volksscenen die Rede kommt, die der wahre Ausdruck seines Talentes sind. —

Diesen Malern, die alle aus der klassischen Schule kommen, stehen die Gebrüder Johannot (geb. zu Offenbach am Main) gegenüber, die sich der romantischen Kunstweise zuneigen. Durch ihre Illustrationen haben es Beide zu einem europäischen Ruf gebracht; als Maler zählen sie hierher durch ihre größeren Werke, die fast sämmtlich historische Darstellungen sind. In dieser letzteren Hinsicht ist Alfred Johannot (1800—1837) bedeutender als sein Bruder Tony (1803—1852), der wieder umgekehrt Jenem als Illustrator wenigstens durch die große Anzahl seiner Vignetten voransteht. Sie sind beide als Naturtalente aufgewachsen, ohne unter einem bestimmten Meister eine Schule durchzumachen; früh auf eigenen Verdienst angewiesen, um sich ihren Unterhalt zu verschaffen, haben sie auf tiefere Ausbildung ihrer Fähigkeiten verzichten müssen. Und diese waren keineswegs gering. Die beiden ungemein fleißigen Brüder hatten als

Kupferstecher begonnen.*) Bald aber trieb sie ihre bewegliche und produktive Einbildungskraft dem Fach der Illustration um so mehr zu, als gerade damals nach dem englischen Vorgange der Cruikshank und Smirke auch in Frankreich jene Ausgaben der älteren und neueren Dichter mit Vignetten beliebt wurden, die in leichter realistisch lebendiger Weise die Hauptmomente der Erzählung versinnlichten. Fast zu gleicher Zeit machten sie in der Malerei ihre ersten größeren mit Beifall aufgenommenen Versuche.

In jenem Fache gelang es ihnen, indem sie Maler und Erfinder und zugleich in der vervielfältigenden Technik wol bewandert waren, eine neue Epoche für Frankreich einzuleiten. Sie wußten ihren Blättern eine malerische Wirkung zu geben, die sich vom Stecher, Radirer oder Holzschneider leicht wiedergeben ließ, und in die Illustration bei spielender Ausführung doch den Reiz eines abgerundeten in sich selber fertigen Ganzen zu bringen. Gleich mit ihrem ersten gemeinschaftlichen Werk, einem illustrirten Walter Scott, hatten sie einen durchgreifenden Erfolg. Mit der Art, wie dieser in der Schilderung vergangener Zeiten Phantasie und Realität mischte, hatte ihr Talent eine gewisse Verwandtschaft, und so vermochten sie die Figuren des Dichters, der gerade damals in Frankreich alle Bildungskreise lebhaft beschäftigte, in einer gefälligen Weise zu veranschaulichen. Darauf folgten, gleichfalls von Beiden, die Illustrationen zu Cooper, Chateaubriand, Byron, Béranger; dann von Tony allein, als Alfred sich ausschließlich der Malerei widmete, eine ganze Reihe zahlreicher Vignetten zu verschiedenen Poeten und Historikern, namentlich Holzschnitte und Radirungen. In letzteren bekundet er ein besonderes Geschick voller und malerischer Behandlung. Von den Werken Tony's sind vornehmlich die Radirungen zu Göthe's Werther, die Holzschnitte zu Don Quixote, Charles Nodier, Lamartine's „Raphael" und „les Confidences" zu erwähnen. Fleißiger und sorgfältiger ausgeführt, aber immer in der leichten und geistreichen Weise des Künstlers versinnlichen diese Blätter in glücklich der Natur abgelauschten Wendungen nicht blos den Charakter der Personen, sondern auch der Zeit in Kostüm und Lokal, Haltung und Geberde. Dazu zeigt Tony in dem leisen humoristischen Anflug mancher Darstellungen ein deutsches Element, während er, wie in den Blättern zum Werther, auch die tieferen Empfindungen wahr auszudrücken vermag. Von den deutschen

*) Unter ihren Stichen will ich hier diejenigen nach Ary Scheffer anführen, die ich bei diesem zu erwähnen unterlassen habe: „Die Waisen" von Alfred J. und die „verlassenen Kinder" von Tony.

Illustratoren unterscheiden sich die Johannot namentlich durch die weiche und flüssige malerische Behandlung, welche jede Härte des Kontours, die geschriebene Bestimmtheit der Zeichnung und die Ausführlichkeit des Details vermeidet, dagegen die Realität in ihrer flüchtigen Bewegung und in ihrer Gesammterscheinung festhält; wobei sie freilich oft zu oberflächlicher Arbeit, zu einem bloßen Ungefähr der Darstellung sich gehen lassen.

Aehnlich verhält es sich mit ihren historischen Gemälden. In diesen berühren sie sich insofern mit den Romantikern, als sie gern anekdotenhafte Züge schildern und die Vorgänge lieber in eine Mannigfaltigkeit von Gruppen sowie in eine reich mit Beiwerk und Nebendingen ausgestattete Umgebung ausbreiten, als in einzelne Hauptfiguren dramatisch zusammenschließen; auch ihnen ist es darum zu thun, die „Lokalfarbe“ der Zeiten hervorzuheben und die Figuren treu im äußeren Charakter ihres Jahrhunderts zu halten. Dagegen unterscheiden sie sich von jenen, indem sie weder durch die Darstellung eines äußersten Momentes den Beschauer erschüttern wollen, noch durch leidenschaftliche Bewegtheit und Komposition eine besondere Wirkung suchen. Auch in ihren Bildern wissen sie mit leichter Hand Bewegungen und Geberden natürlich wiederzugeben, die verschiedenen Empfindungen einfach und wahr auszudrücken. Die Zeichnung freilich — hier rächten sich die Lücken ihres Studiums — ist meistens flüchtig und ungenau und nie so durchgeführt, daß die Form entschieden plastisch herausträte. Die malerische Behandlung hat Manches von dem freien Zug der romantischen Schule, geht aber immer, auch bei reichen Farben, wie sie das Kostümwesen, worauf sich Beide wol verstanden, mit sich brachte, auf einen grauen silberigen Ton aus, der in seiner harmonischen Weichheit nicht ohne Reiz ist. Alfred ist ernster, kräftiger und entschiedener wie sein Bruder. Er versteht sich gut auf die deutliche Auseinandersetzung einer Scene, auf die Gruppirung und Bewegung der Figuren, je nach ihrer Theilnahme an dem geschilderten Vorgange, und gibt immer zugleich ein ansprechendes Bild der Epoche. So namentlich in seiner Gefangennehmung des Herrn von Crespierre unter Richelieu (1831);*) in der Verkündigung des Sieges von Hastenbeck durch die Herzogin von Orléans, wo er dem ziemlich unbekannten und undankbaren Stoffe durch eine geschmackvolle Anordnung Interesse gegeben hat; und in dem Einzug der Montpensier in Orléans im Jahre 1627 (beide ausge-

*) Gest. in Aquatinta von Koenig; in kleinerem Maßstab von P. Girardet.

stellt 1833, für die von Ludwig Philipp veranstaltete Sammlung: Geschichte des Palais royal). Auch weiterhin behandelte Alfred solche Vorgänge, die an bedeutsame Personen und Ereignisse anknüpfen, ohne in das Schicksal eines Zeitalters tiefer einzugreifen: Karl V. besucht Franz I. im Gefängnisse,*) Maria Stuarts Abreise nach Frankreich, Heinrich II. im Kreise seiner Familie. — Die Gemälde Tony's sind in der Zeichnung noch schwächer als diejenigen des Bruders; bei ihm artet die gefällige Leichtigkeit der Ausführung noch öfter in Flüchtigkeit aus. Dagegen erreicht er bisweilen eine vollere und wärmere Farbenwirkung. Er behandelt wol auch ernstere Vorwürfe, wie den Tod Duguesclin's (1833, für den Herzog von Orléans), eine Komposition mit vielen Figuren, die eine Art Sittenbild der Zeit geben, ein ander Mal eine häusliche Scene, da ein Bauer den Verführer seiner Tochter an der Gurgel packt. Doch schildert er mit Vorliebe harmlose Situationen vergangener Epochen, wo er seiner anmuthigen, etwas oberflächlichen Phantasie freien Lauf lassen konnte und mit eleganter Behandlung in das Ganze einen gewissen Reiz zu bringen wußte, ohne daß das Einzelne nach irgend einer Seite durchgebildet wäre. Beide Brüder fassen daher die Geschichte äußerlich von ihrer malerisch dankbaren Seite und setzen ihre Figuren genrehaft in eine interessante Scenerie der Vergangenheit; sie streben ebensowenig nach dem Ausdruck eines tieferen Inhaltes und großer geschichtlicher Charaktere wie nach künstlerischer Vollendung.

Ganz anderer Art war Henry Scheffer (1798—1861), der sich gleichzeitig mit den Johannot durch geschichtliche Darstellungen bekannt machte. Er war wie sein Bruder Ary eine weiche und milde, in's Melancholische gestimmte Natur, aber ohne die tiefere Gefühlsweise desselben und überhaupt ohne alle leidenschaftliche Kraft; von einer stillen Empfindsamkeit der Auffassung auch der Geschichte gegenüber. Ein bescheidenes Talent, ernst und kühl, dessen Weise man daher nicht mit Unrecht als protestantisch bezeichnet hat. Er begann wie Ary mit der Schilderung rührender Familienscenen, einer Gattung, worin er wol auch späterhin noch manchmal thätig war. Es ist ein deutsches Element in seinen derartigen Bildern, die irgend einen gemüthlichen Vorgang des häuslichen Lebens (z. B. „la lecture de la Bible“ im Familienkreise) mit schlichtem sauberem Vortrag in gemäßigter Bewegung und kühler Farbenstimmung wiedergeben. Mit einer

*) Gest. von Koenig; in kleinerem Maßstab von P. Girardet.

ähnlichen Anschauungsweise griff der Künstler selbst bewegte Vorgänge aus der Geschichte an. In seiner Charlotte Corday, die eben nach der Ermordung Marats, dessen Leichnam in der Badewanne sich im Hintergrunde zeigt, verhaftet ist und vor dem auf sie eindringenden wüthenden Pöbel geschützt werden muß (1831; früher im Luxembourg),*) ist allzuwenig von dem erregten oder ungestümen Wesen, das eine solche Scene mit sich bringt. Die verschiedenen Figuren betreiben das Ereigniß mit ziemlicher Ruhe, und wenn in den einfachen Geberden und Bewegungen nichts mehr ist von dem theatralischen Wesen der alten Schule, so verlangt doch die Schilderung eines solchen Ereignisses mehr Leben und eine größere Kraft des Ausdrucks. Die Ausführung ist fleißig, die Formengebung ziemlich fest, das abgedämpfte Kolorit entspricht der matten Auffassung. In derselben Weise ist eine Jungfrau von Orléans gehalten, die zum Tode geführt wird (1835), wo indessen die Mäßigung und stille Fassung des Ausdrucks mehr am Platze war; eine andere, die in Orléans einzieht (1843), und eine weitere Revolutionsscene, in der eben Lamarche und die Roland aus der Conciergerie zum Richtplatz abgeholt werden (1845). Einmal versuchte sich auch der Künstler in der Schilderung eines Kampfgetümmels, in der „Schlacht bei Cassel im Jahre 1328" (1837; in Versailles), wo er es dann doch noch zu einer größeren Bewegtheit brachte, als man ihm zugetraut hätte. Am besten vielleicht bewährt sich die eigenthümliche Natur seines Talentes in einem Werke, das zwischen Geschichts- und Sittenbild die Mitte hält und dessen Gegenstand schon die Ruhe einer gehaltenen Empfindung in sich trägt: in der protestantischen Predigt nach dem Edikt von Nantes (1838). Der einfache Vorgang ist in den gut gruppirten und zu Individuen ausgeprägten Figuren natürlich wiedergegeben. Die Bildnisse des Künstlers, worin er es zu einem gewissen Ruf gebracht hatte, geben nur die Außenseite der Persönlichkeit, ohne ihren tieferen Charakter zu fassen, und zeigen dieselbe graue kalte Färbung, denselben glatten und reizlosen Vortrag, der seinen Historienbildern eigen ist.

In tieferer Weise, als diese Maler, und mehr der idealen Richtung zugeneigt, strebte Léon Cogniet (geb. 1794) stylvolle Auffassung und Form mit der warmen Farbenstimmung und dem satten Schein des Lebens, wie die Romantiker sie anstrebten, zu verbinden. Er hat sich dabei nicht auf das historische Fach beschränkt, im Ganzen aber nicht gerade viel zu Stande

*) Gest. in Aquatinta von Sixdeniers.

gebracht und seit den fünfziger Jahren aufgehört zu produciren. So scheint ihm eine eigenthümliche Phantasie versagt zu sein, die aus der Welt der Stoffe die ihr passenden leicht und sicher herausfände. Eine ernste Natur, die stets das höchste Ziel im Auge hatte und dies zu erreichen keine Anstrengung scheute, aber nur langsam vorwärts kam. Auch er war, wie Géricault und Scheffer, Guérin's Schüler gewesen, hatte dann als Pensionär der römischen Akademie seine Studien fortgesetzt und in seinen ersten Werken sich noch an die klassische Welt gehalten. Doch schon zeigte sein Marius auf den Trümmern von Karthago (1821; früher im Luxembourg), daß er der David'schen Schule entwachsen war. Das Motiv selber zwar, das auf dem bekannten Ausspruch des Marius beruht, erinnert noch an das deklamatorische Pathos jener Epoche, welche berühmte Redensarten des klassischen Alterthums in großen Heldenfiguren zu versinnlichen suchte. Aber die beiden Gestalten, Marius und der vor ihm stehende Abgesandte des Sextilius, sind in ihrer einfachen Haltung nicht ohne natürliche Würde, und namentlich zeugt die düstere Stimmung späten Abendlichtes, worin das Ganze gehalten ist, von einer eigenthümlichen nach neuen Wirkungen strebenden Auffassung. Ein Versuch die Seele des Vorgangs in der Farbenwirkung auszusprechen, der freilich mißglückt ist; das Bild war so tief gestimmt, daß, als es im Lauf der Jahre noch nachdunkelte, die Figuren schließlich kaum mehr zu erkennen waren. Erst aus der Scene des bethlehemitischen Kindermordes (s. die Abb.),*) welche Cogniet im Salon von 1824 zugleich mit jenem ausstellte, spricht ein selbständiges Talent, eine ursprüngliche das Leben erfassende Empfindung. Vischer führt in seiner Aesthetik das Bild als ein Beispiel dafür an, wie die Malerei auf den „fruchtbaren Moment" gewiesen sei, der auf die Phantasie so wirke, „daß ein noch Stärkeres, als das Dargestellte, mit der ganzen Kraft der Unendlichkeit innerlich vorzustellen übrig bleibt"; er bezeichnet es daher als ächt malerisch, wenn jenes Gemälde den Bethl. Kindermord in einer einzigen Mutter darstellt, „die in namenloser Bangigkeit in einer Ecke zusammengekauert ihr Kind krampfhaft umfaßt, während man im Hintergrunde die Mörder nahen sieht". Nicht durchweg möchte ich eine solche dramatische Spannung, das Vorher vor dem erschütternden Ausbruch, für die Malerei günstig halten, da es einmal im Raume festgehalten auch in der Zeit es wird und so den Beschauer in der unangenehmen Empfindung

*) Gest. in Aquatinta von Reynolds.

der Furcht gefesselt hält. Aber in unserem Falle beweist jenes Bild, wie sich Cogniet einer malerischen, ja romantischen Anschauung zuneigte, und indem er von der klassischen Ueberlieferung sich lossagte, mit seiner Darstellung des oft behandelten Gegenstandes eine ungewöhnliche Wirkung zu erreichen wußte. Auch hatte er verstanden mit dem ergreifenden Ausdruck eine edle Haltung der Gestalt und mit kräftiger Färbung eine durchgebildete Form zu verbinden.

Ebenso ist in seinen geschichtlichen Bildern, wozu sich auch der Louvreplafond „Napoleon im Kreise der Alterthumsforscher auf der egyptischen Expedition" zählen läßt, eine nicht unedle Wahrheit des Lebens, wenn sie auch jenem Werke an Kraft der Darstellung nicht gleichkommen. Das Beste unter diesen Gemälden ist der Abmarsch der Pariser Nationalgarde im Jahre 1792 zum Kampfe (1836; in Versailles). In den Männern ist das Hinreißende der Begeisterung, in den zurückbleibenden Frauen Trauer und Besorgniß gut wiedergegeben; in der Anordnung, welche die Gruppen klar und sicher auseinanderhält, doch ein bewegter, den Vorgang lebendig versinnlichender Zug. Die wenigen religiösen Werke des Meisters (der h. Stephanus einer armen Familie Hülfe bringend, vom J. 1827 in St. Nicolas-des-Champs, und der Engel Magdalenen die Auferstehung Jesu verkündigend, in der Madeleine) sind nicht von Belang; in ihnen namentlich zeigt sich die mühsame Sorgfalt der Anlage und Ausführung, womit der Maler seiner schwerschaffenden Phantasie nachhelfen mußte.

Offenbar ging ihm die Arbeit leichter und besser von der Hand, wo er sich Stoffe nach seinem Sinne wählen, wo er insbesondere mit dem Reiz einer besonderen Beleuchtung einen die Seele spannenden Vorgang oder eine tiefere Empfindung schildern konnte. So hatte er 1831, nach dem Beispiel der Romantiker, ein ihm passendes Motiv in W. Scott gefunden, die Entführung Rebekka's durch den Tempelherrn aus dem brennenden Schlosse (nach Ivanhoe): auf wild fortrennenden Pferden jagen die unheimlich beleuchteten Gestalten durch die von Dampf und Gluth erfüllte Luft. Seinen Hauptwurf aber that Cogniet mit dem Gemälde, das im Salon von 1843 einen durchschlagenden Erfolg hatte. Es zeigt Tintoretto, wie er eben daran ist, das Bild seiner ihm in der Blüte der Jahre entrissenen, vor ihm auf dem Todtenbette ruhenden Tochter zu malen, und vom Kummer überwältigt, in ihrem Anblick versunken bei der Arbeit innehält.*)

*) Gest. von Martinet.

Die ergreifende Situation dieses einfachen Motivs, der Adel in der Lage und Form wie in den Gesichtszügen des sanft hingestreckten Leichnams, die tiefe und lautlose Trauer in dem schönen Kopfe des greisen Künstlers, die Ruhe der Anordnung, das Seelenvolle der Auffassung: Alles wirkte zu einem mächtigen Eindruck zusammen. Und doch zeigt sich hier zugleich die Ueberreiztheit, womit die moderne Kunst so oft nach absonderlichen Effekten hascht: der Leichnam ist von einer Todtenlampe mit einem rosenfarbenen Lichte übergossen, um so den Schein des Lebens mit dem Tode täuschend zu vermählen. Auf eine bestechende koloristische Wirkung also war es mit abgesehen. Wie anders aber die großen Meister, die sich begnügten ihre Gestalten, bis in die Fingerspitzen mit Seele und Leben erfüllt, in einem Lichte zu geben das einfach die Situation mit sich brachte. Hier ist die Beleuchtung ein von außen zugebrachter und deshalb falscher Reiz. — Auch im Bildniß hat Cogniet Tüchtiges geleistet; er wußte in einer Form, welche die äußere Erscheinung sicher festhält, und in einem warmen Kolorit das innere Leben, den Charakter auszusprechen. Besonderen Beifall fand das Portrait einer älteren Frau im Salon von 1852. Seit den fünfziger Jahren ist außer einigen Portraits nichts mehr von ihm bekannt geworden.

Um so größere Verdienste hat er sich durch seine Schule erworben, die manche jüngere Künstler von Bedeutung, deren zum Theil schon gedacht ist, herangebildet hat. Seine stylvolle Anschauung und sein Verständniß der Form befähigten ihn um so mehr zum Lehrer, als er durch seine koloristische Anlage, die mehr wie die Idealisten auf den saftigen Farbenschein des Lebens ausging, den Bedürfnissen der jungen Generation entgegenkam. Seine Behandlungsweise freilich hat etwas Dünnes und Mageres und entspricht darin dem mühsamen Schaffen seiner Einbildungskraft. Es ist, wie wenn in ihm die Vermittlung der Gegensätze erst im schweren Proceß des Werdens sich befände und nach der Stoffwelt noch tastete, an der sie sich vollziehen könnte. —

In allen genannten Meistern, die von verschiedenen Seiten in die historische Richtung gleichsam einmünden, zeigt sich, wie das Klassische und Romantische in einander überzuspielen beginnen. Das ideale Element sucht sich in der edlen Form und Bewegung bedeutsamer historischer Personen hervorzuthun, während andererseits die Phantasie in der malerischen Erscheinung früherer Zeiten den Reiz des Romantischen, in der realistischen Fülle und Bestimmtheit des Details die unmittelbare Wahrheit des Lebens findet. Zudem brachte es die Darstellung des Menschen in der Mannig-

faltigkeit des Zeitkostüms, in der traulichen Umgebung der Dinge und Geräthe mit sich, daß der Maler in das farbige Schimmern und Scheinen der Stoffe und Waffen — das bunte Spiel einer Kultur, die noch an Pracht und Glanz ihre Freude hatte — den Zauber eines vollen und harmonischen Kolorits zu legen suchte. So schien es, wie wenn die Malerei aus dem Reich der Mythe auf den festen Boden der Geschichte ganz und für immer herabsteigen, wie wenn sie andrerseits das flammende Wesen der von der romantischen Leidenschaft fortgerissenen Einbildungskraft in den beruhigten Wassern der historischen Anschauung abkühlen wollte.

Immer tiefer strebten jetzt die Gegensätze zu einem neuen Ganzen sich zu vereinigen. Mit der energischen Versinnlichung packender Motive aus dem großen Gang des geschichtlichen Gesammtlebens, mit der Frische, Farbe und Fülle ihrer Erscheinung sollte nun auch die Vollendung der Form, wie sie die Ingres'sche Schule anstrebte, Hand in Hand gehen. Große Talente traten hervor, die zwar, mit rein künstlerischem Maß gemessen, die Führer der romantischen und idealen Kunstweise keineswegs überragten, aber die moderne französische Malerei insofern zu der Spitze ihrer Entwickelung führten, als sie beide Weisen — sei es unbewußt und wie ohne ihr Zuthun, sei es mit Absicht und Ueberlegung — in sich zu versöhnen suchten und zugleich jene Stoffwelt, zu welcher das neunzehnte Jahrhundert ein enges und innerliches Verhältniß hat, zum Gegenstande der Kunst machten. Zunächst findet hier Horace Vernet seine Stelle, mit dem sich das nächste Kapitel beschäftigen wird.

Zweites Kapitel.

Die Malerei des Kriegs- und Soldatenlebens.

1.

Horace Vernet.

Wenn Horace Vernet (1789—1863) der Gruppe, welche die Gegensätze der idealen und der romantischen Richtung in sich vermittelt, beigezählt wird, so ist damit nicht gesagt, daß er dieses Ziel mit Bewußtsein angestrebt habe, daß er von jenen beiden Kunstweisen wesentliche Züge angenommen und in sich verschmolzen habe. Seine Kunst nimmt vielmehr zwischen beiden eine eigenthümliche und unabhängige Stellung ein, wie er selber neben und gleichzeitig mit ihren Hauptvertretern seinen eigenen Platz behauptet hat. Aber aus natürlichem Antriebe und ohne vorsätzliche Bemühung ging er immer darauf aus, mit einer korrekten sicher durchgeführten Formengebung den vollen Farbenschein des Lebens zu verbinden. Insofern stand er doch vermittelnd zwischen jenen beiden Anschauungsweisen. Auch äußerlich tritt in seinem künstlerischen Entwickelungsgange dies zu Tage. Er hatte in der Schule von Vincent unter David'schen Einflüssen seine ersten Studien gemacht und hier, wenn er auch bald selbständig wurde, doch zu einer festen Zeichnung den Grund gelegt, die er dann nach der Natur weiter auszubilden suchte; darauf wirkte eine Weile in den zwanziger Jahren die romantische Schule auf ihn ein und bestimmte ihn nicht blos in der Wahl der Stoffe, sondern auch in der Behandlungsweise. Endlich mag ihn doch, wie wir sehen werden, während seines römischen Aufenthaltes eine Art von Vereinigung der romantischen mit der idealen Anschauung vorgeschwebt haben. Indessen fallen diese äußerlichen Beziehungen nicht schwer ins Gewicht. Seine Künstlernatur ist so durch-

aus eigenthümlich, daß sie diese äußeren Einflüsse, Schwankungen und Versuche leicht zurückdrängte, ohne sie tiefer in sich eingreifen zu lassen. Mit einem Worte: er verband bis zu einem gewissen Grade das ideale und romantische Element, d. h. Zeichnung und Kolorit als die beiden wesentlichen Formen der Erscheinung, weil ihn dazu sein angeborenes Talent trieb; weil es ihn trieb, die Natur ebenso in der Bestimmtheit ihrer Gestalt, wie in der Fülle ihres malerischen Scheins zu sehen und wiederzugeben. Er stand also versöhnend zwischen jenen streitenden Kunstweisen, weil er von Haus aus Realist war. Denn der Realismus, sobald er nur nicht als einseitiges Stylprincip im Widerspruch mit einem ebenso einseitigen Ideal auftritt, sondern aus dem Antrieb einer naiven Natur auf die volle, runde, ganze Erscheinung des Lebens ausgeht, sucht eben damit gern ihre beiden Formen in eine zu verschmelzen.

Doch eben weil er Realist war, tritt in H. Vernet das ideale Element im strengeren Sinne des Wortes zurück. Denn ihm war es weder um die Schönheit einer geläuterten Form zu thun, noch um die Versinnlichung einer mächtig erhöhten Empfindung des Daseins. Wenn er sich einmal in Motiven von derartiger Stimmung versuchte, so verfiel er im Ausdruck der bloßen Manier, in der Ausführung einer werthlosen Virtuosität. Die Menschen, die ihm vorzugsweise gelingen, sind einfache Naturen von gutem mittlerem Schlage, die aus ihrer Umgebung, ihrer nationalen und täglichen Beschränktheit nicht heraustreten, in solchen Zuständen und Empfindungen, wie sie der naive Zusammenhang mit dem volksthümlichen Wesen einer Gesammtheit mit sich bringt. Doch wolgemerkt, fast immer mit der Erfüllung eines Inhaltes, der ebenso sehr durch seine Beziehung zu einem großen Ganzen das Gemüth anzieht, als anschaulich in der malerischen Erscheinung zu Tage tritt. Daher hält sich H. Vernet insbesondere an das gegenwärtige Leben seiner Nation in jener Bewegung, worin es allein noch dem Künstler eine malerische Seite bietet und zugleich den Einzelnen auf der Folie eines allgemeinen Konflikts und Schicksals heraushebt. Es ist dies zudem der Kreis, worin die Franzosen von jeher und namentlich neuerdings ihre besten Kräfte eingesetzt, mit Stolz die Befriedigung ihrer edelsten Neigungen und die Gewähr ihrer nationalen Größe gefunden haben: das Soldatenleben und die Welt des Krieges. Hierin, in der lebendigen Schilderung des militärischen Treibens, namentlich der Gegenwart, im Krieg wie im Frieden, liegt die Bedeutung, welche H. Vernet für die französische Malerei hat. Unter Ludwig Philipp ist er überschätzt worden,

als ihn die Menge für den ersten Künstler der Nation erklärte und die Regierung ihn mit den größten Ehren überschüttete; neuerdings, wo man auf den rein künstlerischen Reiz und die Meisterschaft der Behandlung das größte Gewicht legt, hat man ihn allzusehr herabgesetzt. Es ist wahr, daß bei ihm Adel und Tiefe der Anschauung, Größe des künstlerischen Gedankens mit nichten zu finden sind; daß es ihm ebenso sehr an dem Reiz idealer Formenschönheit, als an dem Zauber des Tons, der koloristischen, das innere Leben in der Farbe aussprechenden Stimmung gebricht. Aber er hat einer wesentlichen Seite des französischen Nationallebens mit einer merkwürdigen Leichtigkeit und Sicherheit des Talentes ihren unverfälschten Ausdruck gegeben, und dies sichert ihm, wenn nicht neben, doch gleich nach den ersten Meistern der Epoche seine Stelle. —

Das letzte Glied einer Künstlerfamilie, welche vom Ahnen, und zwar im Großvater Joseph (vergl. S. 8) wie im Vater Carle mit Erfolg, bis zu ihm die Malerei betrieb, hat Horace, wie sich das in der Kunstgeschichte — so bei den Holbeins — bisweilen findet, das ganze künstlerische Vermögen seines Stammes in sich gleichsam zusammengefaßt. Schon in der frühesten Jugend griff er nach jedem Stückchen Papier, dessen er habhaft werden konnte, um darauf Soldaten zu kritzeln; auch während der Schuljahre war Zeichnen seine Hauptbeschäftigung. So kam es wol, daß seine literarische Bildung ziemlich dürftig ausfiel. Kaum den Knabenjahren entwachsen, malte er zum Entzücken seines Vaters frischweg aus dem Gedächtnisse, ohne der Natur zu bedürfen; auch lieferte er Zeichnungen, Karikaturen und Vignetten für das „Journal des Modes". In Vincent's Atelier erwarb er sich zur selben Zeit Kenntniß der Form und eine gewisse Durchbildung in den Bedingungen seiner Kunst. Doch gelang es ihm nicht, wie sein Vater gern gesehen hätte, sich den römischen Preis zu erringen, da das antike Heldenthum mit seiner akademischen Schönheit, wie es jene Epoche verstand, seiner Natur durchaus zuwider war. Dagegen that er sich im Salon von 1817, nachdem er sich schon seit 1810 namentlich durch tüchtige Pferdestücke als Maler bekannt gemacht hatte, mit einem größeren Schlachtenbilde hervor, das ihn gleich den namhaften Meistern der Zeit beigesellte. Es behandelte den Kampf von Toloza, den 1212 die spanischen Könige gegen die Mauren lieferten, und schilderte daher in figurenreicher Komposition den Zusammenstoß verschiedener Racen und zugleich den heiligen Streit der Kirche mit den Ungläubigen. Noch ist hier Vernet seines Talentes nicht vollkommen mächtig;

zu den nackten Figuren scheint Gros das Vorbild gegeben zu haben, in den Bewegungen ist noch das übertreibende und steife Wesen der kaiserlichen Kunst, die Anordnung verworren, weil sie zu viel geben will. Natürlicher und daher von besserer Wirkung, frisch und lebendig sind die militärischen Genrebilder, die er gleichzeitig ausstellte. Von ihnen ist der Tod Poniatowsky's, durch Stiche und Lithographien vielfach verbreitet, sogar an den Wänden deutscher Dorfschenken zu finden.*)

Dies war überhaupt das Feld, worauf Vernet in den Jahren von 1815 bis etwa 1824, also in der ersten Periode der Restauration, die zugleich in seinem eigenen künstlerischen Wirken den ersten Abschnitt bildete, die Gunst des Publikums in ungewöhnlichem Grade gewann: die sittenbildliche Schilderung des Soldatenlebens. Sie rief die glanzvollen Tage des Kaiserreichs in's Gedächtniß zurück, während nun die letzten harten Jahre desselben und sein Untergang allmälig in den Hintergrund traten. Nachdem der erste Freudenrausch über die Veränderung der Dinge vorüber war, sah man unter dem thatenlosen Friedensregiment der Bourbonen mit gemischten Empfindungen auf jene große Epoche zurück und konnte sich doch eines Bedauerns nicht erwehren, daß die Zeit der Siege und des Ruhmes vielleicht für immer verflossen sei. Es waren die Tage, da, wie Alfred de Vigny erzählt und mit seinem eigenen Beispiele bezeugte, die Jugend sich noch immer „in die Armee warf, an den Frieden nicht glauben konnte und auf neue Kämpfe hoffte",**) da Delavigne in seinen Messéniennes die gefallenen Helden von Waterloo besang und gegen das Joch der fremden Besatzung seine Stimme erhob, da namentlich Béranger der Trauer des Volkes um seine vergangene Größe einen in allen Gemüthern wiederhallenden Ausdruck verlieh und gleich sehr das ruhmvolle Heer wie den kaiserlichen Feldherrn in einen verherrlichenden Nimbus hüllte. Seiner-

*) Gest. von J. P. M. Jazet, der überhaupt mit seiner leichten und flüchtigen Aquatintamanier der eigentliche Stecher Vernet's war. Er hat indessen mit oberflächlicher Schnelligkeit die Werke desselben meistens zu mittelmäßig wiedergegeben, als daß sich auf den künstlerischen Werth derselben von den Stichen zurückschließen ließe. Sie waren ein ganz passendes Mittel, die populären Darstellungen des Meisters in die ganze Welt zu verbreiten, haben ihnen aber gewöhnlich auch Das noch benommen, was von Kunst in ihnen war. Da fast alle seine bekannteren Werke von Jazet gestochen sind, ist es wol überflüssig, die einzelnen Stiche zu erwähnen, und werde ich daher nur die Blätter anderer Stecher besonders anmerken.

**) A. de Vigny, Oeuvres complètes, Paris 1838, Tom. IV, Servitude et grandeur militaires.

seits gab Vernet in einer Reihe von Bildern jener Stimmung Form und Gestalt: Darstellungen aus dem Kriegsleben, oft solcher Scenen, worin es sich mit der Friedenszeit berührt, und zwar mit leisem gemüthlichem oder sentimentalem Anflug, wie es zum stillen Wesen jener Tage und der schwermüthigen Erinnerung wol paßte. Der Soldat von Waterloo auf dem Schlachtfeld in schmerzliche Betrachtung versunken: ein anderer, der friedlich mit Pflügen beschäftigt alte Waffenstücke findet („le soldat laboureur"); der Grenadier auf dem Grabmale seiner Kameraden; das Pferd des gefallenen Trompeters, das den Kopf zu seinem todten Herrn herabneigt, wie wenn es den Verlust fühlte; der Hund des Regiments, verwundet und von einem jungen Tambour gepflegt (diese beiden damals vom Herzog von Berry angekauft); „die letzte Kartusche".*) Alle diese Bilder, aus den Jahren 1817—1822, schildern das Leben des napoleonischen Soldaten in anekdotenhaften Zügen von seiner rührenden Seite; sie fanden daher den lautesten Beifall und durch Stiche und Lithographien in allen Ständen die weiteste Verbreitung. Unstreitig trug jedoch zu diesem Erfolge nicht wenig die natürliche und lebendige Darstellungsweise bei. Kaum hatte damals Géricault mit seinem mächtigen Realismus die Schranke der ungelenken klassischen Kunst durchbrochen, und nun sah man hier ergreifende Vorfälle aus einem naheliegenden Lebenskreise mit Wahrheit und Empfindung wiedergegeben, zudem von einer sicheren Hand ausgeführt, welche Zeichnung und Kolorit zu einem vollen Eindruck zu verbinden wußte.

Daneben entstanden größere Gemälde, welche bedeutsame Momente aus dem Verlauf jener Kriegsjahre hervorhoben: die Schlacht von Jemappes (1792) — im Vordergrunde der General Dumouriez mit seinem Generalstabe, hinten das Kampfgetümmel — als der Beginn der Feldzüge unter der Revolution, und die Vertheidigung der Barrière von Clichy im J. 1814 gegen den in Paris eindringenden Feind (im Luxembourg) als der tragische Abschluß der ruhmvollen Epoche. Das Letztere überhaupt eins der besten Werke des Meisters, diesmal, da er selber dabei gewesen, wirklich nach dem Leben; von einer Energie der Darstellung, welche die mannigfaltige Bewegtheit des realen Vorgangs sowol treffend auszudrücken als zu einem abgerundeten Gemälde zusammenzuschließen verstand. Die

*) Die drei letzten gest.; das erste von A. Johannot, das zweite von Le Comte, das dritte von Chollet.

allgemeine Theilnahme fand sich um so mehr erregt, als in den verschiedenen Episoden des Kampfes alle Stände, die alten Gardegrenadiere und die jungen Bürgersoldaten — worunter viele Portraits, auch diejenigen Vernet's selber und des Malers Charlet —, vertreten sind bis herab zu dem armen Weibe aus dem Volke, das sich mit seinem Kinde und seinen ärmlichen Habseligkeiten dahingeflüchtet hat und so das Elend versinnlicht, das der Einfall des Feindes über die ganze Nation brachte. Zu dieser Zeit — seit 1817 bis in die zwanziger Jahre — gab Vernet eine Reihe lithographirter Blätter heraus, worin er das Soldatenleben des Kaiserreichs von seiner ernsten wie von seiner komischen Seite verherrlichte, in den verschiedensten Situationen von Freude und Trauer, Genuß, Scherz und Entbehrung. Zeichnungen, die spielend aber fest hingeworfen sind und sowol den Gesammtcharakter des Standes als die momentanen Geberden und Bewegungen mit unmittelbarer Wahrheit wiedergeben. Wie mußten unter den Blättern, die bald die ernsten Episoden des Krieges, bald die losen Streiche des Lagers schildern, diejenigen wirken, worin auf einmal der Schmerz über den gefallenen Helden und den verlorenen Ruhm hervorzubrechen scheint; ein alter Soldat, der, vor sich auf dem Tische das Ehrenkreuz, weinend den Kopf in die Hände stützt, oder jener Andere, der mit dem Ausdruck tiefer Betrübniß auf einer Weltkarte eben den kleinen Fleck St. Helena gefunden hat. Es war ja ohnedem die Zeit, da im Rückschlag gegen das stolze Bewußtsein der Weltherrschaft die weiche Empfindsamkeit des Privatlebens die Gemüther zum Trauern und Klagen stimmte.

Kaum wäre H. Vernet die Schilderung der Soldatenwelt so gelungen, wenn er nicht selber eine militärische Natur gewesen. Er hatte sich als Nationalgardist bei dem Kampfe von Clichy betheiligt und sich dabei das Kreuz der Ehrenlegion verdient; ja es scheint, daß er in jungen Jahren nicht übel Lust hatte, in die Armee selber einzuspringen und mit Leib und Seele Soldat zu werden. Wenigstens hielt es sein Vater für rathsam, ihm schon mit dem 21. Jahre eine Frau zu geben und ihn so seinem friedlichen Berufe zu erhalten. Unter den stillen Restaurationsjahren verfloß dann sein Leben ruhig und ohne Ereigniß. Ein eifriger Nationalgardist aber, der mit pünktlicher Strenge seinen Dienst verrichtete und ebenso als Vorgesetzter auf militärische Disciplin hielt, ist er sein Lebenlang geblieben. Dieser Soldatengeist trieb ihn auch in seinen Bildern die Aeußerlichkeiten der Uniform und Bewaffnung bis zum Gamaschenknopf mit ge-

wissenhafter Treue wiederzugeben; er kannte in diesen Details die französische Armee besser noch, als mancher General. Gerade dies, daß er seines Stoffes nach Innen und nach Außen gleich mächtig war, daß er sich auf den Schnitt und die Farbe der Rockkrägen der verschiedenen Regimenter ebenso gut verstand, als auf das Treiben und Gebahren, das Herz und die Nieren des französischen Soldaten: das gab seinen Bildern jene überzeugende Realität, die ihn so rasch populär gemacht hat. Er selber, eine kleine nervige bewegliche Gestalt, wie aus federndem Stahl, mit einem echt französischen Soldatenkopf, war Meister in allen körperlichen Uebungen, gewandter Fechter, Ringer, Schütze und Reiter. Daher traf er auch so sicher die verschiedenen Geberden und Bewegungen des Kampfes. Zudem war er ganzer Franzose, mit seinem elastischen Wesen, seinen liebenswürdigen Schwächen und Eigenschaften. Eine sorglose Natur, wie geschaffen zum Glück, das ihm denn auch so unzerstückelt wie kaum Einem modernen Künstler geworden ist, zum Genuß — es ist billig hinzuzufügen, zu maßvollem — wie zur Arbeit immer aufgelegt, jung bis in sein spätes Mannesalter, sprudelnd, ausgelassen und launig, selbst in den Briefen noch, die er mit fünfzig Jahren schreibt. Freilich auch ohne Tiefe und ohne Idealität, und wie es mit seiner Bildung sehr bedenklich aussah, so ohne ernstere geistige Interessen und ziemlich leicht von Gedanken. Dafür aber ist er ganz, ungebrochen, ohne inneres Zerwürfniß geblieben. So zeigt er uns in der französischen Kunst den modernen Menschen und Maler von einer neuen Seite: hingegeben dem Leben der Gegenwart, so weit es von den tieferen Gemüthsconflikten der Zeit nicht erschüttert ist, sondern in noch runder Erscheinung zu äußerlicher That und Handlung heraustritt. Allerdings eine Welt, welche vom eigentlichen Nerv des Jahrhunderts doch nur leise berührt wird, daher des großen geschichtlichen Zuges entbehrt und in ihrer Gestalt, die schon unter der Prosa der Zeit leidet, nur einen bescheidenen Theil des modernen Lebens trägt, seinen tieferen Inhalt aber höchstens andeuten kann.

Wie der Mensch, so war auch der Künstler. Kein schwerer Proceß der Ueberlegung und des Studiums ging der Arbeit voraus, und was ihm nicht auf den ersten Wurf gelang, das kam mit Versuchen und Verbessern immer nur halb und mühsam zu Stande. „Tu sais“, schreibt er einmal seiner Frau, „quand je commence à faire des changements, je m'embrouille“. Das Bild, das ihm die Realität an die Hand gab, mußte er mit raschem Griff fassen und pflücken können, um es lebendig

und frisch auf die Leinwand zu bringen. Daher hatte bei seiner Kunst die Phantasie wenig zu thun. Um so größer und von ganz eigenthümlicher Kraft war das Gedächtniß, womit seine Anschauung in einem merkwürdigen Grade begabt war. Was er einmal mit offenen Augen gesehen, blieb mit ausgeprägter Bestimmtheit in ihm haften, und da er so kaum der Natur bedurfte, kam in seine Darstellungen jener freie Zug, der ihnen einen besonderen Reiz gibt. Dagegen war ihm der Sinn für rhythmische Anordnung versagt, für eine durchgeführte Gruppirung, welche die verschiedenen Einzelheiten in enge Beziehung zu einem festen Mittelpunkt setzt. Wie es ihm selber an dem Ernst der Sammlung gebrach, so fehlt seinen Bildern meistens der geschlossene Zusammenhang. Auch machte er sich mit der Komposition niemals viel Arbeit, mit vorbereitenden Kartons und Zeichnungen gab er kaum sich ab; ziemlich auf's Gerathewol legte er selbst seine größeren Werke an und verließ sich, um schließlich doch ein passendes Ganzes zusammenzubringen, auf seinen glücklichen Genius. Es begreift sich, daß ein solches Talent bei dem Studium der alten Meister sich nicht aufhielt, sondern frischweg mit seinem Geschick und seinen einmal erworbenen Kenntnissen der Natur ihre ihm einleuchtende Seite abzugewinnen suchte. So schreibt er einmal auf einer orientalischen Reise: „Sicher werde ich in den eben verflossenen fünf Monaten mehr gelernt haben, als in sechs Jahren zu Rom. Was hat die Malerei, was haben die großen Meister zu bedeuten, wenn man unmittelbar mit der Natur verkehrt, zudem mit einer ganz göttlichen, ganz poetischen Natur!" Und ein andermal in seiner lässigen derben Weise an seinen Schwiegersohn Delaroche, als sich dieser von der Welt zurückgezogen hatte: „die Luft, welche die Einbildungskraft nährt, ist nicht in einem Käse und nicht in der Tiefe eines Kellers; unter freiem Himmel und unter den Menschen, da athmet man".

Allein wir wissen schon, wie er sich der Natur gegenüber verhielt. Nicht um ein gewissenhaftes Studium ihrer Form und Erscheinung war es ihm zu thun, sondern nur ihre allgemeinen hervorspringenden Eindrücke nahm er auf. Im Fluge gleichsam faßte er ihr vorüberschwebendes Bild. Daher ist seine Zeichnung nicht durchgebildet; er begnügt sich mit einem bloßen Ungefähr und annähernden Schein, wenn er auch die entscheidenden Hauptzüge der Form ziemlich sicher anzugeben weiß. Im Kolorit sucht er die farbige Erscheinung der Natur in ihrer unmittelbaren Wahrheit zu treffen, ohne jedoch absichtlich — wie der neueste Realismus — den Schein der saftigen Farbenfülle des Lebens zur höchsten Wirkung zu steigern.

Da sich aber die Töne so wie sie unmittelbar sind nicht auf die Leinwand übertragen lassen, sondern durch das feine Medium des menschlichen Auges gleichsam gestimmt werden müssen, um zu einem Farbenbild zusammenzuklingen, so ist sein Kolorit das eine Mal stumpf und glanzlos, das andere Mal hell und hart bis zur Buntheit und nur höchst selten von schöner Wirkung, von selbständigem malerischen Reiz. Fast durchweg ist so in seinen Bildern der Gegenstand mit seinem realen Interesse die Hauptsache, während die künstlerische Darstellung als solche, die Schönheit der durch sich selber wirkenden Erscheinung erst in zweiter Linie kommt. Damit steht die Behandlungsweise und Ausführung im Einklang: mit raschem breiten Pinsel ist das Bild meistens hingebürstet und die Leinwand mit der dünnen Farbenschicht eben bedeckt. Seine ganze Art zu arbeiten hat uns der Maler selber in einem Bilde (aus dem Jahre 1817), das ihn in seinem Atelier unter Freunden und Bekannten vorstellt, auf die heiterste Weise versinnlicht. In dem großen Raum (der offenbar treu nach der Natur kopirt ist) wo sich Alles beisammen findet, bis auf das lebende Pferd, was der Schlachtenmaler braucht, wird von den etwa vierundzwanzig Anwesenden alles Mögliche getrieben: gemalt, gelesen, konversirt, getrommelt, Horn geblasen, Fleuret gestoßen — der eine der Kämpfer mit der Palette in der Linken ist H. Vernet selber — und sich sogar im Faustkampf versucht. Wol mögen der Arbeit in so geräuschvoller Umgebung stille Stunden der Sammlung vorhergegangen sein, und der Künstler mit diesem Ineinander von Leben und Thätigkeit, Spiel und Fleiß etwas geprahlt haben; wie denn sein einziger Freund Charlet sagte, daß er sich einschließe, um seine Briefe zu schreiben und nur vor der Welt die Adressen hinzufüge. Allein seine Art sowol, vom Leben ein unmittelbares Abbild zu geben, als der Stegreifcharakter, den seine meisten Werke zeigen, vertragen sich ganz gut mit jenem lärmenden Treiben, unter dem sie zum Theil sicher entstanden sind. Dem widerstreitet keineswegs, daß Vernet, unermüdlich in der Beobachtung und ausdauernd in der Arbeit, keine Mühe und keine Anstrengung scheute, um so viel wie möglich mit eigenen Augen zu sehen was er schildern wollte. So tief seine Natur ging, war er seiner Kunst aus innerster Ueberzeugung ergeben, wie nur irgend Einer seiner Zeitgenossen. Freilich lag ihm auch hier der Gegenstand, die dreifarbige Fahne und die militärische Größe Frankreichs, vielleicht noch mehr am Herzen, als die künstlerische Darstellung an sich.

Indessen, er beschränkte sich nicht auf die Soldatenwelt. Seine flüssige

Art zu arbeiten, sein ungemein fruchtbares Talent trieben ihn an, sich in allen Gattungen zu versuchen. Der Salon von 1819 brachte einige zwanzig Werke von ihm, worunter neben Schlachten, Marinen, Thierstücken, Portraits und Genrebildern selbst Darstellungen aus dem modernen Orient sich fanden, namentlich die Niedermetzelung der Mameluken auf Befehl Mohamed-Ali's, der im Vordergrunde unter einem prächtigen Zelte wie ein ächter Theatertürke mit ingrimmigem Ausdruck gestützt auf einen Löwen, sitzt (früher im Luxembourg). Derartige Scenen pathetischen Inhaltes, die außerhalb seines eigentlichen Kreises liegen, gelingen ihm nicht, an ihnen kann sich sein Talent unmittelbarer Naturauffassung nicht bewähren. Da sie daher für unsere Betrachtung nur wenig Interesse bieten, werde ich nur dann darauf zu sprechen kommen, wenn sie irgend eine Seite des Künstlers näher charakterisiren. Wie wenig Sinn und Auge H. Vernet für jede Kunst hatte, die nicht in sein Feld irgendwie einschlug, wie wenig er die stille Welt der Schönheit begriff, die abgewendet von der Realität des Tages ein erhöhtes Leben zu vollendeter Erscheinung bringt, dafür ist wol der beste Beweis, daß eine italienische Reise, die er 1820 mit seinem Vater machte, spurlos an ihm vorüberging. —

Durch die Verherrlichung der napoleonischen Zeiten kam er zu der bourbonischen Regierung in ein eigenthümliches und, wie das nicht ausbleiben konnte, gespanntes Verhältniß. Die Mißhelligkeit kam zum Ausbruch, als das Schiedsgericht des Salons von 1822 die oben erwähnten Bilder, worin die alten Helden des Kaiserreichs und die dreifarbige Kokarde auf Kosten des neuen Regiments die alten Neigungen der Nation wieder aufweckten, kurzer Hand zurückwies. Aber in Wahrheit waren die Bourbons zu schwach, den Kampf mit dem Maler aufzunehmen. H. Vernet veranstaltete in seinem Atelier eine eigene Ausstellung seiner Werke (es waren ihrer nicht weniger als 45, darunter sogar eine Odaliske und eine Magdalena) und fand wie begreiflich großen Zulauf.*) Wie immer in Frankreich, so hatte auch diesmal die Opposition gegen die Regierung, da sie mit Erfolg und zudem in einem ungefährlichen Gewande auftrat, fast in allen Schichten der Gesellschaft unbedingten Beifall. Vernet wurde nun erst recht der nationale Maler; in ihm verkörperte sich gleichsam der allgemeine passive Widerstand, den man damals den Bourbonen entgegen-

*) Es erschien über diese Ausstellung ein eigenes Werkchen von 180 Seiten: „le Salon d'Horace Vernet," von den Kunstkritikern Jour und Jay.

setzte. Hingegen bewies ihm der Herzog Ludwig Philipp von Orléans, der schon unter der Restauration die Männer der Kunst und Wissenschaft für sich zu gewinnen suchte, nach wie vor seine volle Gunst; er hatte schon vorher den Künstler mehrfach beschäftigt und gab ihm nun neue Aufträge. Bald sahen wol auch die Bourbonen ein, daß sie des Mannes, seiner geschickten und gefeierten Hand für sich selber nicht entbehren konnten. Schon 1824 hatte er das Reiterbildniß des Herzogs von Angoulême und den „König Karl umgeben von seinem Generalstabe bei einer Revue auf dem Marsfelde" zu malen (in Versailles). Auch hier hatte er die Naturwahrheit wol getroffen und mit wenigen gefälligen Mitteln wiedergegeben, aber auch die gewöhnliche alltägliche Erscheinung jener Personen und die geistlose Langeweile einer solchen Ceremonie mit in sein Bild gebracht. Doch blieb er seinen alten Neigungen treu und führte 1825 das überall bekannte Bild aus: „Abschied Napoleons von seiner Garde in Fontainebleau"; eine Darstellung, die sich selbst in Deutschland der Phantasie der Zeitgenossen so eingeprägt hat, daß man sich jenen Vorgang kaum noch anders vorstellen kann. Mit der Regierung stand nun Vernet in so gutem Einvernehmen, daß er 1826 in's Institut aufgenommen und 1828 zum Direktor der Akademie in Rom ernannt wurde. In diese und die nächstfolgenden Jahre fällt auch die Ausführung der ihm vom Herzog von Orléans bestellten Schlachten von Valmy, Hanau und Montmirail, worauf ich bei seinen späteren Schlachtenbildern zurückkommen werde.

Er war übrigens um diese Zeit von den romantischen Einflüssen nicht unberührt geblieben. Er entnahm nun wol auch seine Stoffe Byron und Walter Scott und suchte in der Schilderung leidenschaftlicher Scenen nach dem erregten Ausdruck und der reichen Farbenwirkung der Romantiker. Die derartigen Bilder sind von geringem Werth; zu den bekanntesten gehören die beiden Darstellungen des Mazeppa, die ihm noch am ehesten gelangen, weil im Grunde in beiden die Pferde die Hauptsache sind. Es traf sich, daß verschiedene Aufträge, die er von der Regierung erhalten, ebenfalls dieser romantischen Neigung günstig waren. So scheint ihm in der „Schlacht von Bouvines" (in Versailles) für den Ausdruck der Köpfe Ary Scheffer, für den koloristischen Reichthum der Stoffe Delacroix vorgeschwebt zu haben, während es in dem Louvreplafond „Julius II. an Bramante, Michelangelo und Raphael die Arbeiten für den Vatikan und die Peterskirche vertheilend" vorab auf ein malerisches Ganzes, etwa in der Art der Venetianer, abgesehen ist; ein Bild, das verglichen mit den

meisten anderen Decken des Schlosses ein gewisses Leben zeigt, aber für sich genommen flüchtig, oberflächlich und ohne künstlerische Bedeutung. Man fühlt an allen diesen Werken, daß der Künstler mit seiner Seele nicht dabei war und von seiner merkwürdigen Leichtigkeit, mit jedem Stoffe irgendwie fertig zu werden, ihm eine für das gewöhnliche Auge ansprechende Erscheinung abzugewinnen, sich auf ein Gebiet verleiten ließ, das sich seiner Einbildungskraft nicht aufschloß und daher für ihn leblos blieb.

Aehnlich ist es mit den Gemälden, die während seines römischen Aufenthaltes entstanden. Er trieb es dort ebenso gesellig, wie in Paris. Sein Salon in der Villa Medicis (der Sitz der französischen Akademie) war der Sammelplatz aller Fremden von Ansehen und Bildung und nicht minder lebhaft ging es auch jetzt wieder in seinem Atelier zu. Er wollte, wie einmal L. Robert 1829 an einen Freund berichtet, „seine Manier ändern“; das aber hinderte ihn nicht, wie wir aus den Briefen von Felix Mendelssohn erfahren, mit der alten Behendigkeit, demselben Ungestüm und demselben Ungefähr seine Komposition zu entwerfen und auszuführen. Diesmal freilich, bei dem längeren Aufenthalte, konnte er sich der großen römischen Eindrücke nicht erwehren und es fiel ihm ein, sich auch einmal an Stoffen zu versuchen, die eine stylvolle Anschauung und Behandlung bedingen und zugleich für eine reiche koloristische Wirkung sich eigenen. Der Papst Pius VIII. durch die Peterskirche getragen (in Versailles) — welches Bild ihm noch am besten gelang, da er sich genau an die Realität halten konnte — Judith und Holofernes (im Luxenbourg; beide ausgestellt 1831), Raphael und Michelangelo sich im Vatikan begegnend, jener mit seinem fast fürstlichen Gefolge, dieser allein die Stufen hinabsteigend (ausgestellt 1833; im Luxembourg): das sind die namhafteren Werke, worin Vernet jenem höheren Ziel zustrebte, ohne daß er jedoch über seine gewohnte Weise, die doch zu diesen Stoffen nicht paßte, hinausgekommen wäre.*) Zu derartigen Darstellungen reichte sein Talent nicht

*) Ueber die beiden ersten Gemälde schreibt L. Robert aus Rom: „H. Vernet dit qu'il veut changer sa manière en peinture. Néanmoins on trouve que le tableau qu'il vient de finir est de la même peinture que ceux de Paris. Il représente le portrait du pape Pie VIII. porté. La première chose qu'il ait faite ici est un tableau raté qu'il ne finira point. C'est une Judith coupant la tête à Holopherne, ou plutôt s'y préparant. Elle a dejà le coutelas en main et se retrousse la manche — motif, par parenthèse, trivial et bas, et qui ne donne l'idée que d'une femme bourreau. Il se faisait ensuite un jeu de sa facilité. On allait le voir un jour; en votre présence, il disait: — Tiens, ce bras est mauvais, cette jambe est de travers; —

aus und auf diesem Felde brachte er nie etwas Anderes zu Stande, als mit äußerlicher Virtuosität gemachte Schaustücke. Hier verließ ihn selbst sein Geschick klarer und deutlicher Schilderung. Die anzüglichen Worte z. B., welche nach der bekannten Anekdote Raphael und Michelangelo bei ihrer Begegnung wechseln, ließen sich malerisch gar nicht aussprechen, und nun meinte Vernet seinem Bilde Interesse zu geben, indem er alles Mögliche darauf anbrachte: der Pabst mit den Kardinälen, römisches Landvolk und berühmte Künstler der Zeit als Zuschauer. Von besserer Wirkung als diese Bilder und im Charakter der Epoche gehalten war „die Gefangennehmung der Prinzen Condé, Conti und Longueville im Jahre 1650", ein durch die malerische Anordnung — auf einer Treppe — und die gewandte Behandlung der Kostüme ansprechendes Bild (1831; 1848 bei der Verwüstung des Palais royal zu Grunde gegangen). Einen günstigeren Gegenstand fand das Talent des Künstlers in Darstellungen aus dem italienischen Volksleben; namentlich der Kampf von Briganten mit päbstlichen Dragonern und die Beichte eines Briganten sind überall bekannt und müssen in kolorirten Lithographien auch manche deutsche Stube jetzt noch schmücken. Hier konnte er wieder aus dem Leben schöpfen, gewöhnliche aber kräftige Naturen in oder nach einem kriegerischen Handgemenge schildern; und wenn er auch nicht wie L. Robert den Adel und den großen malerischen Wurf der südlichen Race zu treffen vermochte, so wußte er wenigstens ihre äußerliche Erscheinung wirksam zu verwerthen.

Während er so in Rom, wo er bis 1835 die Direktorstelle bekleidete, in allen Gattungen sich versuchte, war in Paris jene Wendung der Dinge eingetreten, welche seinen Gönner Ludwig Philipp auf den Thron brachte. Nun erst kam seine Zeit voll herauf und sein Genius wie sein Glück nahmen ihren höchsten Aufschwung. „Lassen Sie mich", so schreibt er mit ebenso viel Enthusiasmus als Selbstgefühl im September 1830 an die Gräfin Montjoie — „lassen Sie mich von meiner Freude sprechen, indem ich die dreifarbige Kokarde an meinen Hut stecke. Sie hat übrigens, um die Wahrheit zu sagen, nur ihren Platz gewechselt. Ich bewahrte sie immer in der Tiefe meines Herzens. Doch an den Festtagen, wie an dem von St. Jemappes und dem von St. Montreuil ließ ich wol ein Ende davon sehen. Heute aber zeigt sie sich im vollen Tageslicht. Wie ist sie schön

---

crac! il barbouillait pour les changer et faire admirer sa facilité extraordinaire; mais ses ficelles ne jettent pas de la poudre aux yeux ici." Vergl. L. Robert par Feuillet de Conches, Paris 1854, p. 118.

und glänzend! Wie rein ist ihre Strahlenkrone! Wenn ich meine Palette betrachte, so finde ich keine Farben mehr, die lebhaft genug sind, sie zu malen". Sie zu verherrlichen, ihren Triumph in seinen Bildern zu feiern, das ist ihm von jetzt an die Aufgabe seines Lebens. Er selber wünschte, die neuesten Ereignisse zu schildern, welche jenen glücklichen Umschlag der Dinge herbeigeführt hatten oder begleiteten, obwol er zu seinem Bedauern kein Augenzeuge derselben gewesen. Doch wußte auch er, indem er treu den Berichten folgte, aus der Prosa jener Tage nicht viel zu machen (der Gang des Herzogs von Orléans zum Palais royal und seine Ankunft daselbst). Das wahre Feld für die volle Entfaltung seiner Kräfte eröffnete sich ihm erst, als Ludwig Philipp das Museum von Versailles gründete und nun eines Künstlers bedurfte, der in einer Reihe großer Tafeln die kriegerischen Thaten der Nation namentlich aus der neuesten Zeit rasch und treffend, gleichsam in einer volksthümlichen Form zu schildern vermochte, um so den Franzosen in den Sälen des verlassenen Schlosses ihren militärischen Ruhm, sei es der jüngsten Vergangenheit, sei es der Gegenwart zu vergegenwärtigen.

Schon früher hatte er die Schlachten von Jemappes, Valmy, Hanau und Montmirail für den Herzog von Orléans, der an denselben irgendwie Theil genommen, gemalt;*) diesen schlossen sich nun die großen Siege des Kaiserreichs, Jena, Friedland und Wagram an (ausgestellt 1836; in Versailles). Fast allen diesen Bildern ist gemeinsam, daß sie im Vordergrunde den Heerführer mit seinem Generalstabe darstellen, Befehle ertheilend oder beobachtend, während im Mittel- und Hintergrunde die eigentliche Schlacht vor sich geht, sowol die Bewegung der Massen und das Kriegsgetümmel, als vereinzelte malerische Episoden des Gefechtes. Doch sind in jenen vier ersten diese kriegerischen Vorgänge inniger mit der Hauptgruppe verbunden, als in den drei letzten, und daher die ganze Anordnung einheitlicher, von dem bewegten Zug des Kampfes mehr zusammengehalten. Von allen hat wol Montmirail, auch durch die koloristische Behandlung, die größte Wirkung. Es ist der Moment geschildert, da die Jäger der alten Garde durch ihren kühnen Angriff die Entscheidung herbeiführen; aber der fahle schon dem Abend sich zuneigende Tag, darin die Scene gehüllt ist, mischt dem Siege gleichsam eine trübe Ahnung des nahen Unter-

*) Die vier Gemälde waren früher in der Galerie des Palais royal und kamen dann bei der Versteigerung derselben 1851 in den Besitz des Marquis von Hertford.

gangs bei, dem das Kaiserreich zutrieb. Das einzige Bild vielleicht, worin der Maler einer tieferen Stimmung und einer in die Seele der Geschichte eindringenden Auffassung Ausdruck zu geben wußte. In Jena, Friedland und Wagram macht jedesmal Napoleon mit seinen Generälen das eigentliche Bild aus, sie stehen für das Auge in keinem Zusammenhang mit dem Getümmel des fernen Hintergrundes. Diese Anordnungsweise ist für das moderne Schlachtenbild überhaupt charakteristisch. Soll in der Komposition die Bedeutung der Begebenheit hervortreten, so muß der Held des Tages, der befehlende Heerführer als der bestimmende Mittelpunkt des Kampfes erscheinen. In unserer Zeit aber greift dieser nicht selber kämpfend in die Schlacht ein; seine Größe steckt, auch dann wenn er wie Napoleon Herrscher, Staatsmann und Soldat in Einem ist, in der Lenkung der politischen Fäden und im Schlachtenplan, und da mit Beidem der Künstler nichts anzufangen weiß, kann er die bewegende Idee des Vorgangs nur andeutend versinnlichen. Auch haben jene verschiedenen Napoleon Vernets wenig, was über den Alltagsmenschen hinausginge und den bedeutungsschweren Moment zum Ausdruck brächte; wenn er, wie in dem Bilde von Wagram, mit dem Fernrohr die Wirkung einer Batterie beobachtet, so zeigt uns das weder was in seiner Seele, noch was in der Schlacht vorgeht. Das beste an diesen Gemälden ist unstreitig das malerische Handgemenge in der Ferne. Hier, wo uns Vernet den französischen Soldaten in der Hitze des Gefechtes, siegend oder fallend zeigt, hier ist er in seinem Elemente. In dieser Verherrlichung des „Troupier" steht H. Vernet im Gegensatz zu Gros, der immer darauf ausging, die Größe seines Helden, des Kaisers hervorzuheben, während ihm die Soldaten nur ausfüllende Nebenfiguren sind. Was außerdem Jener Neues hinzubringt, ist die treue Beobachtung der Lokalität, die Bewegung des Terrains und bisweilen die Andeutung der strategischen Disposition der Massen. Neben jenen Kämpfen der Neuzeit war auch eine Schlacht aus dem 17. Jahrhundert, die von Fontenoy (gemalt schon 1828; in Versailles) ausgestellt;*) eine der wenigen Darstellungen der historischen Vergangenheit, in denen der Künstler glücklich gewesen. Es ist der Moment festgehalten, da Ludwig XV. aus den Händen des Marschalls von Sachsen und seiner Offiziere inmitten malerischer Gruppen, die an den eben bestandenen Kampf erinnern, die erbeuteten Fahnen entgegennimmt, und hierin ebensowohl der Charakter der Zeit ge-

*) Gest. von Ch. Colin.

troffen, als der Vorgang und die Empfindungen, die er hervorruft, lebendig veranschaulicht. —

Doch das Beste blieb dem Maler noch vorbehalten. Er sollte den französischen Soldaten in der Bewegung des Kampfes und in seinem siegesgewissen Heldenmuth treu nach dem Leben schildern, nicht wie er aus der Kaiserzeit in der Erinnerung war, sondern wie er mitten in der sonst so friedlichen Zeit durch einen neuen und eigenthümlichen Kampf der Nation einen neuen Beweis ihrer kriegerischen Größe gab. Die Einnahme von Konstantine im Oktober 1837, die glorreichste Waffenthat der algierischen Armee, kam der Regierung eben recht, um der Opposition, welche nach den Septembergesetzen wieder Boden gewonnen, triumphirend entgegenzutreten und die Stimmung des Landes noch einmal auf ihre Seite zu bringen. Vernet erhielt den Auftrag, das glückliche Ereigniß in seinem ganzen Verlaufe darzustellen. Er begab sich sogleich an Ort und Stelle, um in seiner Schilderung der Realität möglichst nahe zu kommen. Schon 1833 hatte er eine afrikanische Reise gemacht und dabei mancherlei dankbare Motive zu Sittenbildern aus dem Leben der Araber gefunden: die Post in der Wüste, das Gebet in der Wüste, ein Sklavenhändler, eine große Jagd auf Löwen, eine andere auf Eber, und das anziehendste dieser Bilder: Araber im Lager unter einem Feigenbaume behaglich sitzend und rauchend, wie sie einem Erzähler zuhören. Er hatte nicht die Gabe, wie Delacroix und Decamps, die Dinge und Menschen des Orients in der Tiefe ihres malerischen Charakters zu fassen und sie in die leuchtende gluthzitternde Luft des Südens zu hüllen; auch hier wirkte er vornehmlich mit dem Interesse des Gegenstandes, dessen äußere Realität er wie immer leicht und sicher wiedergab. Nun aber der französische Soldat auf morgenländischem Boden und im Kampf mit dem ganz anders gearteten Araber, zudem, wie es der afrikanische Krieg und die Wildheit der Truppen mit sich brachte, in aufgelöster Schlachtreihe, wo der Einzelne, sein Muth und seine Heldenthat zur Entscheidung nicht minder mitwirkten, wie der Befehlshaber, wo dieser selber als Fechtender mitten im Gemenge sich bewegte: Das war der Gegenstand, für den sein Talent wie geschaffen war. Er schilderte den Sturm auf Konstantine in seinen drei Hauptmomenten, wobei er ebensowohl die Oertlichkeit als die Kämpfenden, zum guten Theil Bildnisse, treu nach der Natur beobachtete. Es sind die Einnahmen der Höhen, wobei eine Truppe angreifender Kabylen zurückgeschlagen wird; Abmarsch der Kolonnen zum Sturm; Ersteigung der Bresche und Einnahme der Stadt

unter der Anführung des Obersten Lamoricière (vollendet 1839; in Versailles).*) Der stürmische Anlauf der Soldaten, die Verwirrung des Kampfes, das Momentane und Zufällige der Bewegungen, die Ausspannung aller Kräfte, das ungestüme Drängen der Angreifenden: das Alles ist höchst lebendig und bestimmt ausgesprochen und prägt sich mit eindringlicher Wahrheit der Anschauung ein. Unsere Abbildung gibt eine besondere Episode des Kampfes, die dem Künstler nicht minder gelungen ist: der Angriff eines Thores unter dem Obersten Lamoricière. Diese Gemälde können um so eher für seine Meisterwerke gelten, als in ihnen die schwachen Seiten seines Talentes die Wirkung weniger beeinträchtigen. Das Genrehafte seiner Auffassung, das Episodische und Zerrissene seiner Kompositionsweise war hier, wo das regellose Handgemenge der einzelnen Kampfesscenen, das leidenschaftliche Vorstürmen der Soldaten das eigentliche Bild ausmachten, zum Theil am Platze, zum Theil weniger fühlbar, während doch der gemeinsame Zweck die Angreifenden zu Gruppen wieder zusammenhält. Auch entschädigt hier die Wahrheit der Bewegungen, der volle Natureindruck, den die ihrem Geschäfte ganz hingegebenen Gestalten machen, für den Mangel an durchgebildeter Form, wie andrerseits die kräftige Färbung die Wärme und Tiefe des Tons diesmal weniger vermissen läßt.

Störender dagegen zeigt sich das Zerstreute und Anekdotenhafte der Darstellungsweise in zwei späteren Bildern, welche ebenfalls hervorragende Momente aus den afrikanischen Feldzügen behandeln. Das eine, schon durch seine gewaltige Ausdehnung — es ist wol die größte Leinwandfläche, die je bemalt worden — bekannt, ist die Wegnahme der Smalah, des Lagers von Abdelkader, durch den Herzog von Aumale mit 600 Reitern (ausgestellt 1845), das andere die Schlacht von Isly gegen die Marok-

*) Die „Salle de Constantine" in Versailles enthält außer jenen drei Gemälden noch elf Darstellungen aus dem Kriegsleben der französischen Armee seit 1830; sämmtliche Bilder größtentheils ausgedehnte Tafeln mit lebensgroßen Figuren, sind in den Jahren 1837—41 ausgeführt. Es sind: Einfahrt der französischen Flotte in den Tajo 1831, Einzug der französischen Armee in Belgien 1831, Besetzung von Ankona 1832, Angriff auf die Citadelle von Antwerpen 1832, Einnahme des Forts St. Jean d'Ulloa 1838, und aus dem afrikanischen Kriege: Einnahme von Bugia 1833, der Kampf von Habrah 1835, der von Sickak 1836, der von Somah 1836, der von Affroun 1839, Besetzung des Passes von Teniab 1840. Von diesen kommen in der Lebendigkeit der Darstellung das letztere dann der Kampf von Habrah und der Angriff auf die Antwerpener Citadelle den Konstantinebildern sehr nahe.

Erstürmung des Thores von Constantine. Von Horace Vernet.

Digitized by Google

kauer (ausgestellt 1846). Jenes ist im Grunde kein Gemälde, sondern ein Panorama; es ist unmöglich mit Einem Blick das Bild zu umfassen, und man muß die Leinwand abwandeln, um die verschiedenen lose aneinandergereihten Züge zu betrachten. Die Ueberrumpelung des Lagers mit seinen Frauen, Kindern, Negersklaven, Schmucksachen, Geräthschaften, Kühen, Kameelen, schreienden Eseln und Gazellen durch die — dem Beschauer in der Mitte des Bildes kühn entgegensprengenden — Chasseurs d'Afrique gab dem Künstler Anlaß zur Schilderung von komischen und unterhaltenden Scenen untermischt mit Kampfgetümmel. So schlägt hier die moderne Geschichte trotz des monumentalen Maßstabs in eine buntgemengte Anzahl von Anekdoten um. Man sieht, daß Vernet die Dinge schilderte, wie sie ihm von Diesem und Jenem der Augenzeugen erzählt worden, ohne daß seine Phantasie im Stande gewesen wäre, das Ereigniß zu einem Ganzen zusammenzuschließen und abzurunden. Ein ganz ähnlicher Fall ist es mit der Schlacht von Isly, worin zudem das Landschaftliche allzusehr sich vordrängt. Auch hier ist der Vorgang in ein Nebeneinander von Episoden zersplittert, aus denen der Hauptmoment der Darstellung für das Auge kaum hervorsticht: die Darreichung nämlich des bei der Erstürmung des marokkanischen Lagers erbeuteten „Parasol de commandement“ durch den Obersten Yusuf an den Marschall Bugeaud. Dieser Sonnenschirm, das merkwürdige Abzeichen der gewonnenen Schlacht, war im Grunde das einzige Ergebniß des Sieges wie des ganzen marokkanischen Feldzuges, da ja der Kaiser Abderrahman schon vor dem Kampfe dem französischen Ultimatum sich gefügt hatte. Solcher wolfeilen Waffenthaten bedurfte es freilich, um die Nation, die sich unter dem ruhmlosen Regiment Ludwig Philipps zu langweilen anfing, wieder für eine Weile zu beschäftigen. Der zweifelhaften Bedeutung übrigens, welche der ganze algierische Krieg für die Geschichte unseres Jahrhunderts hat, entspricht wol der genrehafte Charakter der Vernet'schen Werke; dieser Zusammenstoß des Abendlandes mit dem Morgenlande greift nicht in die Tiefen des modernen Lebens und spielt nur auf der Oberfläche des alten großen Konfliktes zwischen beiden Welten. So steht diese Geschichte mit dieser Kunst im Einklang. Jene Scharmützel genau nach dem Leben zu schildern, bedurfte es keinen großen Aufwandes von gestaltender Phantasie, und zu dem leichten Inhalte paßte die leichte Form.

Doch von seinen orientalischen Reisen sollte H. Vernet noch eine andere Frucht heimbringen, als seine Schlachtenbilder. Auf nichts Geringeres

kam er als eine neue Darstellungsweise der biblischen Mythe, indem er zu entdecken meinte, daß die Geräthe, Trachten und Gebräuche der heutigen Araber dieselben geblieben seien wie die der alten Orientalen, namentlich die der Hebräer, und daß daher die religiöse Kunst, um wahr zu sein, das traditionelle Gewand der biblischen Personen gegen jenes noch erhaltene Kostüm vertauschen müsse. Er, der sich immer ohne viel Besinnen dem raschen Zuge seines Talentes und den augenblicklichen Eindrücken der Natur überließ, verrannte sich diesmal in ein System, das er Jahre lang festhielt, in einer Anzahl von Werken verfolgte — wol nur deshalb mochte er sich überhaupt dazu verstehen, biblische Stoffe zu behandeln — und endlich im Jahre 1848 dem Institut zur förmlichen Begutachtung vorlegte.*) Diese Idee war ihm schon während seiner ersten afrikanischen Reise im Jahre 1833 gekommen. Damals sah er eines Tages, als er gerade in der Bibel las und zufällig aufblickte, eine junge Frau am Brunnen einem Soldaten zu trinken geben und meinte nun die Bewegung vor sich zu haben — die ihm bisher immer unklar gewesen —, womit Rebekka dem Eliezer den Krug darreichte. Er ist dann auf seinen weiteren Fahrten im Orient, namentlich derjenigen, die er im Jahre 1839 auf 1840 als reiselustiger Tourist auch auf Syrien und Palästina ausdehnte, seinem neuen Einfall fortwährend nachgegangen**) und mit der Hartnäckigkeit eines Systematikers treugeblieben. Bei den Bildern, welche aus dieser Anschauung hervorgegangen, zu verweilen, verlohnt nicht der Mühe; sie sind nichts als Beweismittel für jene Kostümlehre.***) Was diese anlangt, so ist sie für uns nur ein sicheres Kennzeichen von der realistischen, dem Idealen kaum zugänglichen Denkart des Meisters. Die christliche Mythe und ihre Gestalten haben in der Religion wie in der Kunst nur Leben und Wahrheit

*) Vergl. l'Illustration vom 12. Februar 1848.

**) So schreibt er von Damascus, Januar 1840 an einen Freund: „Je vous le répète, mon cher ami, ce pays-ci n'a pas d'époque. Transportez-vous de quelques milliers d'années en arrière, n'importe; c'est toujours la même physionomie que vous avez devant les yeux. Que le canon chasse devant lui des populations entières, qu'il les extermine, ce n'est que le moyen qui a changé, mais non la chose. Pharaon poursuivant les Hébreux, monté sur son chariot, soulevait la même poussière dans le désert que l'Artillerie de Méhémet-Ali. Les Arabes n'ont pas changé!"

***) Es sind namentlich: Rebekka am Brunnen (1834); Agar von Abraham fortgetrieben (1837, im Museum von Nantes); Thamar und Juda (1841, früher in der Galerie des Grafen Pourtalès; 1865 um den fabelhaften Preis von 35,700 Fr. verkauft); Rahel ihren Sohn beweinend (1846); Judith auf dem Wege zu Holofernes (1847); der gute Samariter (1848).

durch ihre ideale Existenz, welche ein Erzeugniß des menschlichen Geistes selber ist. Nimmt man ihnen diese Form, worin sie sich für uns verdichtet haben, um ihnen dafür den Schein einer eingebildeten Realität zu geben, so nimmt man ihnen eben damit das eigene selbständige Dasein, das sie für uns gewonnen haben.

Wol kein Künstler der Gegenwart hat während seiner Blüte bei der Masse des Publikums einen so durchschlagenden Erfolg und von Seiten der Höfe so ehrenvolle Anerkennung gefunden, als Horace Vernet. Hierin wie in dem glücklichen Verlauf seines Lebens kann er sich mit Raphael, Tizian und Rubens messen. Bei Ludwig Philipp, der mit ihm fast vertraulich verkehrte, stand er in der höchsten Gunst; bei seinem zweiten und vierten afrikanischen Aufenthalt (1845) wurden ihm alle militärischen Ehren zu Theil, wie wenn er eine der höchsten Stellen im Heere bekleidete; alle Akademieen beeilten sich, ihn aufzunehmen, und die Fürsten, ihm der Reihe nach ihre Orden anzuhängen. Mit dem russischen Kaiser Nikolaus stand er, soweit das mit jenem Autokraten überhaupt anging, auf beinahe freundschaftlichem Fuße. Der Fürst hätte gern von seiner Hand auch ein Stück russischer Geschichte verherrlicht gesehen und bewog ihn daher zweimal nach Petersburg zu kommen (1836 und 1842—1843), wo er ihn auf die ausgesuchteste Weise aufnahm, seinem Generalstab zutheilte und mit sich eine Reise durch verschiedene Gebiete des Reiches machen ließ. Vernet, der kein größeres Vergnügen kannte, als Land und Leute kennen zu lernen, und auf Reisen seine Lebenskräfte verdoppelt fühlte, folgte gern dem Rufe. In Petersburg wußte er ebenso wie in Paris seine glänzende Rolle zu spielen und seinen raschen Pinsel zu führen, ohne deshalb seinem nationalen Bewußtsein Etwas zu vergeben. Er malte namentlich die Bildnisse der kaiserlichen Familie und legte ein großes Schlachtengemälde an, „das Gefecht von Wola vor der Einnahme von Warschau", das er 1848 vollendete (bezahlt mit 100,000 Fr.; im Petersburger Winterpallaste.)

Die Jahre, da er die Smalah und die Schlacht von Isly ausführte, bezeichnen den Höhepunkt seines Lebens und seines Ruhmes. Seit 1848 ging seine Zeit ihrem Ende zu. Es kamen neue Verhältnisse, neue Menschen und ein anderer, ein bewußter und mit allen Kunstmitteln ausgerüsteter Realismus, der seine harmlose und vom Stoff beherrschte Weise bald über den Haufen warf. Jahrelang hatte er der Kritik getrotzt, die ihm oft übel genug mitgespielt, und sich offenherzig auf den Beifall der

Menge gestützt;*) nun mußte er es erleben, daß er, auch durch häusliche Zerwürfnisse gehemmt, den alten Rang nicht mehr behaupten konnte. In die neue Ordnung der Dinge hätte er sich wohl gefunden; er malte noch die Belagerung von Rom im Jahre 1849 (in Versailles), den Präsidenten der Republik, die Schlacht an der Alma und die Erstürmung des Malakoff. Aber seine Hand war schwerer geworden, und seine Geschicklichkeit des bloßen Ungefährs, seinen Mangel an künstlerischer Auffassung und Anordnung, seine leichtfüßige Weise nahm das Publikum nicht mehr so gutwillig hin wie früher. Noch einmal zwar erkannte ihm auf der großen Ausstellung von 1855 die öffentliche Stimme eine der ersten Stellen in der französischen Kunst zu. Anders aber sprach sich einmüthig die Kritik und die Künstlerwelt selber aus. Seine gute Laune, nachdem sie ihm Jahre lang treu geblieben, verließ ihn mit seinem guten Glück, seinem sprudelnden Wesen und der staunenswerthen Leichtigkeit seines Talentes. Er fühlte sich vereinsamt. Und nun begegnete es dem heiteren Maler des französischen Soldatenthums, daß ihn auf seine alten Tage eine religiöse Stimmung anwandelte, die er wol oder übel mit seinen militärischen Neigungen in Einklang brachte (die Messe in Kabylien, vor den Truppen abgehalten 1853, „Le Zouave trappiste"). Bald ging es auch sonst mit ihm zu Ende, er fing an zu kränkeln und mochte um so mehr leiden, als er fühlte, wie die schnelllebende Zeit nahe daran war, ihn zu vergessen. Da, einen Monat vor seinem Tode, erwies ihm der Kaiser die größte Ehrenbezeugung, die der Franzose — sofern er nicht gerade Republikaner ist — sich wünschen mag: er schickte ihm auf sein Krankenbette „als dem großen Maler einer großen Epoche" das Großoffizierkreuz der Ehrenlegion. So starb auch in seiner äußerlichen Stellung als der Größte von ihnen der letzte Vernet**).

*) 1843 schreibt er mit ausgesprochener Beziehung auf sich selbst an seine Frau: „La multitude au jugement de laquelle on en a appelé conserve, plus longtemps que les coteries, la reconnaissance qu'elle vous doit pour le soin que vous avez mis à lui plaire."

**) Aus der zahllosen Menge seiner Arbeiten sind im Texte die Hauptwerke angeführt; zu erwähnen wäre noch seine Deckenmalerei im Vorsaal des Palais Bourbon (jetzt Haus des gesetzgebenden Körpers), welche den Frieden darstellen umgeben von den Künsten und Wissenschaften, wobei auch die Kraft des Dampfes zu Wasser und zu Lande nicht fehlt. Die Gemälde sind von höchst bescheidener Erfindung, aber wie Alles was Vernet gemacht von einem lebendigen Zug, ohne desshalb auf besonderen künstlerischen Werth Anspruch machen zu können. Ein ziemlich vollständiges Verzeichniß seiner Werke findet sich in der Revue des arts, Tom. XVII. (1863), p. 343 ff.

2.

Die Bedeutung des Soldaten für die französische Kunst und Gesittung. — Das militärische Sittenbild.

Die hervorragende Stellung, welche H. Vernet für das größere Publikum in der französischen Malerei einnimmt, verdankt er einerseits, wie wir gesehen, dem volksthümlichen Charakter seines Talentes, andererseits aber der bedeutsamen Rolle, welche der Soldat in der Gesittung wie in der Staatsgeschichte des modernen Frankreichs spielt. Im Ganzen behauptet die Schlachtenmalerei nur einen untergeordneten Rang in der Kunst, und man würde die Bedeutung Vernets unrichtig schätzen, wenn man sie darnach bemessen wollte. Nicht genug kann man hervorheben, wie sich namentlich neuerdings im Soldatenleben nicht bloß die politischen sondern auch die moralischen Fähigkeiten der Franzosen gleichsam gesammelt haben, wie in seinem äußeren Treiben und Gebahren ihr rasches entschlossenes Wesen, ihre runde Beweglichkeit, ihr Sinn für Vereinigung individueller Freiheit mit der Schranke fester Formen zu einer in sich fertigen Erscheinung kommen. Mit Recht ist bemerkt worden, daß sich der Typus des französischen Volkes im Soldaten nicht selten zu einer gewissen Idealität entwickele; er ist für die Nation selber die leibhafte Verkörperung ihrer guten und liebenswürdigen Eigenschaften. In der That ist er von dem Ränkespiel, der Gewinn- und Genußsucht wie der Frivolität der bürgerlichen Gesellschaft weniger berührt worden. Er bildet so in der Vermischung der Stände, dem rastlosen Wechsel der Vermögen wie der Schicksale des Bürgerthums, dem Schwanken und Wogen aller Verhältnisse einen festen Kern. Auf ihn stützt und verläßt sich die Nation um so mehr, als er zugleich wie der sichere Felsen erscheint, woran die revolutionären Stürme oft genug sich brechen, ehe sie das Staatsschiff erreichen. Und endlich, wenn die Nation, wie das neuerdings nach jedem Umschlag der Dinge der Fall ist, in allmäliger Erschlaffung ihrer politischen Rechte und Selbständigkeit sich wieder begeben hat und willenlos der Regierung aufs Neue die Leitung des Staates überläßt: da findet sie regelmäßig einen Ersatz für diesen Verlust in den mehr oder minder glänzenden Waffenthaten, womit das Heer die nationale Größe und Macht des Landes immer aufs Neue bewährt. Daher das Ansehen, worin der Soldat bei allen Schichten der Bevölkerung steht, die wahre Verehrung, die alle Stände für seinen Beruf haben, so verschieden auch ihre eigenen Bestrebungen sein mögen. In dieser warmen Anerkennung,

die sich nicht selten zur Begeisterung steigert, treffen sich selbst die Vertreter ganz entgegengesetzter Kreise des geistigen Lebens, der reaktionäre de Maistre und der demokratische Béranger, ein Géricault und A. de Vigny, die beide ihre militärische Neigung sogar zum Eintritt in die Armee bewog, wie andererseits die Vaudevillepoeten. Noch die neuesten Dramatiker und Novellisten versäumen nicht in ihre Schilderung der durch Lüge, Ausschweifung und das Raffinement des Luxus zerbröckelten Gesellschaft so oft wie nur möglich den Soldaten einzuführen als den wackeren und gediegenen Charakter, der aus der Zerrüttung der Verhältnisse und der Verkehrung aller ethischen Begriffe unverletzt hervorgeht, durch sein Beispiel und an sich selber die sittliche Ordnung wiederherstellt.

Namentlich waren es Béranger und Scribe, die den Soldatenstand mit ungeheuchelter Neigung Jeder in seiner Weise feierten. Mit beiden hat H. Vernet Berührungspunkte. Der Erstere besang das französische Heer als den glorreichen Vertreter der Nation, dem sie ihre Macht und ihre Größe verdankt und mit dem sie den Verlust derselben nach dem Untergang Napoleons betrauert; er war es, der während der Friedenszeit die militärische Leidenschaft im Volke wieder anfachte und zugleich den Kaiser mit einer Glorie umgab, die seine historische Gestalt in die Idealität der Mythe erhob und sein Bild in alle Gemüther einprägte.*) Wir haben gesehen, wie Vernet seinerseits unter der Restauration die übriggebliebenen Alten der großen Armee verherrlichte und das Andenken des Kaisers in der Einbildungskraft lebendig erhielt.**) Scribe andererseits, der ebenso der Lustspieldichter des Julikönigthums wie Vernet sein Maler war, erhebt

*) Wie weit man es nach dem Vorgang Bérangers mit dem Napoleon-Kultus trieb, bezeugt folgende Stelle aus den Satiren von Barbier:

„Non, non Napoléon n'est plus souillé de fanges:
Grâce aux flatteurs mélodieux,
Aux poëtes menteurs, aux sonneurs de louanges,
César est mis au rang des Dieux.
Son image réluit à toutes les murailles;
Son nom dans tous les carrefours
Résonne incessamment, comme au fort des batailles
Il résonnait sur les tambours".

**) Wie nahe sich der Poet und der Maler berührten, wie verwandt sie sich oft nicht blos in der Stimmung und Anschauung, sondern auch in der Wahl ihrer Stoffe waren, das zeigt ein Vergleich einzelner Lieder von B., wie „le vieux drapeau" und „le vieux sergeant", mit jenen militärischen Genrebildern, worin Vernet den alten Soldaten des Kaiserreichs unter dem ruhmlosen Frieden der Restauration schilderte, wie le soldat laboureur, le soldat à Waterloo u. s. f.

sich, so oft er in seinen Bildern des zeitgenössischen Sittenlebens den Soldaten zu zeichnen hat, zu einem tieferen Ernst der Weltanschauung und zu einer gewissen Wärme sittlicher Gesinnung. Wenn er mit kühler Beobachtung und bühnenkundiger Geschicklichkeit die Schattenseiten der Gesellschaft, ihre Ränke und ihr lockeres Leben schildert, so vergißt er doch auch die lichten Punkte nicht, und diese sind ihm immer neben den tüchtigen Künstlern und Männern der Wissenschaft die geraden Soldatennaturen. Er vertauscht dann, indem er diese auftreten läßt, seine leichtfüßige geistreiche Art, sein skeptisches spielendes Wesen gegen einen vollen und herzlicheren Ton, der nicht selten mit der überzeugenden Kraft eines ächten Pathos aus der Seele kommt. So schildert er den Soldaten als den kernhaften Charakter in der allgemeinen Auflösung, wie ihn H. Vernet faßt in der frischen Ausübung seines kriegerischen Handwerks inmitten der thatenlosen Zeit. Auch sonst sind beiden manche Züge gemeinsam. Scribe, nicht weniger fruchtbar, hat ebenso die Gabe der sicheren, die Realität mit wenigen Strichen festhaltenden Hand; er versteht es, Zustände und Menschen in faßbarer Deutlichkeit vor das Auge zu führen und gibt immer in festen Formen ein treffendes Abbild der Natur; beide endlich haben, Jeder in seiner Gattung, den ächten französischen Ausdruck für eine Sphäre des modernen Lebens gefunden. Allein so wenig wie der Maler weiß sich der Dichter — wenn man ihn den Namen geben darf, wie jener nicht Künstler in vollem Sinne des Wortes ist — über ein gewisses mittleres Maß sowol der Gegenstände, die er behandelt, als der Darstellungsweise zu erheben. Beides sind im Grunde prosaische Naturen, ohne Schwung, ohne ideale Erregung und ohne die Tiefe eines geistigen Inhaltes, wie andrerseits ohne Anlage und Empfindung für die selbständige Schönheit durchgebildeter Form. —

Es liegt in der Natur der Sache, daß im Ganzen das Thun und Leiden des Soldaten, weniger berührt von tieferen Gemüthskonflikten und vornehmlich im Kampf zur Erscheinung heraustretend, für die Malerei ein noch ergiebigerer Stoff war als für die Dichtung. Daher gruppiren sich um H. Vernet eine Anzahl von Malern, welche dieser Gattung fast ausschließlich sich widmen und also hier ihren Platz haben. Auch das zweite Kaiserreich hat in diesem Fache neue und zum Theil nicht gewöhnliche Kräfte aufzuweisen; doch ist derselben erst später zu gedenken, da sie wesent-

lich der jüngsten Zeit angehören und eine eigene Anschauung und Kunstweise sich gebildet haben.

Doch, eine so bedeutende Stelle auch das Kriegsbild der neuen Zeit in der französischen Malerei einnimmt, es leidet immer, sofern es sich in die historische Gattung erheben will, an jenen Gebrechen, die wir schon bei H. Vernet kennen gelernt haben. Wol kommt dem Maler zu gute, daß er sich für diese Stoffwelt begeistern kann, daß sie seiner Anschauung nahe liegt und von der Wärme seiner nationalen Neigungen belebt wird; der Gang der Dinge sowie der Charakter der Personen ist ihm vertraut und auch die äußere Erscheinung insofern günstig, als in der Entscheidung des kritischen Momentes die Schlachtreihe sich auflöst und der Einzelne als handelnde Person hervortritt. Allein die Seele des ganzen Vorgangs hat sich in das Gehirn des Feldherrn zurückgezogen, der des thätigen Eingreifens überhoben vom sicheren Platze aus die entscheidenden Bewegungen an geheimen Fäden leitet, während der Einzelne bei aller Bravour doch nur die von der verborgenen Macht bewegte Maschine ist. Kämpfe, welche die Völker mit ihren Fürsten an der Spitze gegeneinander führen und die daher zum Ausdruck für das Schicksal ganzer Zeitalter werden — wie sie uns in ächt geschichtlichem Sinn die Issosschlacht des pompejanischen Hauses del Fauno und die Konstantinsschlacht Raphael's veranschaulichen —, hat die neue Zeit keine aufzuweisen. Daher bleibt dem Maler nur übrig, entweder eine Episode der Schlacht zu schildern, die den Ausschlag gegeben hat, oder den Feldherrn vorzuführen, wie er inmitten des Generalstabes und nicht allzu entfernt vom Kampfgetümmel seine Befehle ertheilt.

Ein glücklicher Stoff ist dagegen das französische Soldatenleben, sobald es der Maler in seiner sittenbildlichen Bedeutung faßt, im Charakter der Masse und dem Treiben der Individuen, die auf der breiten Folie ihres nationalen Standes doch als besondere Persönlichkeiten erscheinen. In dem französischen Soldaten findet er endlich noch einen Menschen, der in einem naiven Zusammenhange mit einem Ganzen, einer Gattung, einer allgemeinen Lebensmacht steht, die seiner Individualität zwar Schranken setzt, aber dafür einerseits Halt und Sicherheit, andrerseits einen volksthümlichen Charakter und die frohe Gewißheit desselben gibt. Daher bildet sich auf diesem Felde eine reichhaltige Genremalerei aus, die dem neunzehnten Jahrhundert im Unterschied von früheren Kunstepochen eigenthümlich und wirklich populär ist. Ihrer Entwicklung und Verbreitung in die

weitesten Kreise ist namentlich die Lithographie, welche 1817 durch den Grafen Lasteyrie in Frankreich bekannt geworden, günstig gewesen. Diese kam eben recht, um der Darstellung militärischer Scenen, nach der die Nation in der wehmüthigen Erinnerung ihres erloschenen Glanzes Verlangen trug, in alle Schichten der Bevölkerung Eingang zu verschaffen. Hatten sich ihrer schon Géricault und H. Vernet zu solchen Zwecken bedient, so fanden sich in Charlet und Raffet zwei Künstler, die sich ihr fast ausschließlich widmeten und durch ihre Hunderte von Blättern, welche das Soldatenleben in seinen komischen wie in seinen ernsten und schweren Situationen schildern, in Frankreich einen ungewöhnlichen Ruf mit Recht erlangt haben.

Nicolas-Toussaint Charlet (1792—1845)*) war ein Soldatenkind, der Sohn eines Dragoners der Republik und einer gewöhnlichen aber tüchtigen Frau aus dem Volke. Er selber blieb mit diesem durch seine Neigungen wie durch seinen Umgang zeitlebens in unmittelbarer Berührung. Als er seinen Vater früh verloren, der seiner Familie nichts hinterließ als — nach Charlet's eigenen Worten — „eine lederne Hose und ein Paar verbrauchter Stiefel," war seine Mutter glücklich genug, ihn in einer guten Schule, dem Lyceum Napoleon, unterzubringen, wo er freilich wenig lernte und in seine Hefte lieber napoleonische Grenadiere zeichnete. Es gelang ihm in das Atelier von Gros zu kommen, während er sich seinen Unterhalt erst durch eine kleine Gemeindestelle, dann mit Zeichnenstunden und Lithographien verdienen mußte. Für seine erste Reihe, welche die französischen Militäruniformen enthielt, fand er wohl einen guten Verleger; Erfolg aber hatte er erst, als er kriegerische Erinnerungen weckte und den Sieg wie den Untergang der großen Armee schilderte. Eines seiner ersten Blätter der Art ist der Grenadier von Waterloo (1817), der einen verwundeten Kameraden zu seinen Füßen, selber verwundet und an einen Baum gelehnt, gegen eine Truppe englischer Infanterie vertheidigt, die vor so viel Muth in ihrem Angriff innehält. Das Blatt rächte gleichsam den Franzosen an den siegreichen Engländern und traf mitten in jene stille Opposition, die sich im Andenken an die glorreiche Kaiserzeit gegen das Regiment der Bourbonen zu bilden begann. Seit der Zeit hat Charlet das Treiben der alten Gardegrenadiere, die Napoleon, bei guter Laune,

*) Vergl. Charlet, sa vie, ses lettres, par M. de la Combe, Paris 1856, mit einem vollständigen Verzeichniß seines lithographischen Werkes (fast 1100 Blätter in verschiedenen Albums).

seine „Brummbären" nannte, von der komischen wie von der ernsten Seite mit Vorliebe behandelt. Er traf ihren Charakter, ihr Wesen und Gebahren so glücklich, daß man sich unter der Restauration wie dem Julikönigthum jene Heldentruppe kaum anders mehr vorstellen konnte, als in der Gestalt, mit dem Aussehen und den Wendungen, die ihr Charlet gegeben hatte. Dabei wußte er die Individualität mit dem Ausdruck der bestimmten Waffengattung so zu vereinigen, daß beide zusammen jedesmal einen ächten militärischen Typus bilden, der sich von jedem anderen unterscheidet. So gab er die Soldaten des Kaiserreichs auf dem Marsch, im Lager, vor, während und nach der Schlacht, im Hinterhalt, beim Plündern, beim Spiel, kurz in allen ihren Erlebnissen, ihren bösen und ihren guten Tagen, immer nach dem Leben und in durchaus natürlicher Erscheinung, wie wenn er überall mit dabei gewesen wäre. So ist es auch mit seinen wenigen Oelgemälden, von denen die Episode aus dem russischen Feldzuge, womit er im Salon von 1836 einen entschiedenen Erfolg hatte, das Elend und die Verzweiflung der heimkehrenden Armee mit ergreifender Wahrheit schildert (im Museum von Lyon; ein Uebergang des Heeres über den Rhein bei Kehl in Versailles).

Im Ganzen indessen war die tragische Auffassung des Kriegslebens Charlet's Sache nicht. Er hatte von Haus aus einen unüberwindlichen Witz und Humor, der ihn selbst ernste Lebenslagen komisch nehmen ließ, mit seinem ganzen Dasein, seinem Verhältniß zur Gesellschaft wie zu den Freunden sich verflocht*) und ebenso in sein künstlerisches Wirken sich mischte.

*) So soll er einmal Géricault während dessen Londoner Aufenthaltes, wohin er ihn begleitete, durch die komische Ermahnung, die er ihm hielt, von schwarzen Todesgedanken befreit haben. Hübsch ist, wie sich die Beiden kennen lernten und Freunde wurden. Am Beginn seiner Laufbahn mußte sich Charlet Geld verdienen, wo er es finden konnte, und so malte er denn auch eines Tages auf die Fensterläden eines Wirthshauses zu Meudon allerlei verlockende Lebensmittel. Da sagt ihm der Wirth, daß im ersten Stock einige Gäste seien, die ihn zu sprechen wünschen. Als Charlet eintritt, nennt ihm Géricault seinen Namen und lädt ihn ein, an ihrem Mahle Theil zu nehmen: er schätze ihn sehr und kenne seine Lithographien, die nur von der Hand eines tüchtigen Mannes herrühren könnten. Géricault fühlte sich zu diesem gesunden naturalistischen Talent um so mehr hingezogen, als er selber eine gewisse Verwandtschaft mit ihm hatte. — Bezeichnend dafür, wie gern Ch. seinen Witz über sein eigenes Leben spielen ließ, ist die Erzählung von der ersten Begegnung mit seiner Frau, die er gern zum Besten gab. „Sie stopfte Strümpfe, sagte er, ich fühlte mich lebhaft ergriffen. Die Vorsehung selber führte mich ihr zu; das war die Frau, die ich brauche, der ich immer Löcher in den Strümpfen habe."

Daher nahm er denn auch das Soldatenleben gern von seiner komischen Seite, nicht mit karikirendem Witz, sondern mit liebenswürdigem Humor, der zugleich mit den Schwächen wieder die Vorzüge hervorhob und den französischen Troupier ebenso in seinem innersten Wesen wie in seinen charakteristischen Aeußerlichkeiten erfaßte. Die Zeichnung und die erklärenden Worte im ächten Soldatenstyl, die er hinzufügt, sind gleichsam mit einander verwachsen; sie ergänzen sich gegenseitig und lassen sich nicht von einander trennen. Er hat in dieser Beziehung so glückliche Ausdrücke gefunden, daß manche derselben in Frankreich sprüchwörtlich geworden sind. Von dieser lächerlichen Seite nahm er besonders gern die Rekruten und die Invaliden (vortrefflich z. B. die Erzählung einer solchen Gruppe von der „Belagerung von Berg-op-Zoom" im Tuileriengarten), diese beiden Gattungen, die am Anfang und Ausgang des Soldatenlebens stehen. Immer aber sind seine Darstellungen, auch wo er das Treiben des Pariser Gamin, der Marktweiber, Arbeiter und alten „Portières" behandelt, so energisch und lebendig ausgeprägt, die Anordnung so malerisch durchgeführt, daß sie sich über den Charakter der Illustration in das Genrebild erheben. Er schöpfte aus dem Vollen, dem Volke selber, und hatte die Mittel, seine naturwüchsige Anschauung voll und unverkürzt wiederzugeben. Das war es auch, was Delacroix an dem Meister aufrichtig bewunderte. „Er hat niemals — so schrieb jener über denselben 1862 in der Revue des Deux Mondes — weder denselben Charakter noch dasselbe Kostüm wiederholt. Wer hätte gedacht, daß sich in der Schilderung der Soldaten, Arbeiter und Pariser Straßenjungen so schlagende Unterschiede in der Tracht und in der Wendung finden ließen?" Charlet war überhaupt von den Künstlern sehr geschätzt, weil er in seiner Art die mannigfaltigsten Charaktere wie Keiner zu treffen wußte und in der Sicherheit seiner Zeichnung ein ächt künstlerisches Element hatte. Freilich läuft unter dem Vielen was er gemacht hat auch manches Mittelmäßige mit. Die allgemeine Anerkennung aber wurde ihm, weil er einer nationalen Empfindung ihren packenden Ausdruck gab und das Leben des französischen „Troupier" noch volksthümlicher zu schildern verstand, als H. Vernet. — Auch seine Zeichnungen haben ungefähr dieselbe Wirkung gehabt, wie die politischen Lieder von Béranger, sie haben in den Köpfen die Erinnerungen des Kaiserreichs mit den liberalen Ideen verschmolzen. Zudem ist eine gewisse geistige Verwandtschaft zwischen beiden nicht zu verkennen, nur daß der Chansonnier tiefer angelegt war, als der Maler.

Auch Auguste-Marie Raffet (1804—1860)*) war ein ächtes Soldatenkind, der Sohn eines Husaren, der Neffe eines Brigadegenerals aus der Revolutionszeit, und von Kindheit an mit allen seinen Sinnen dem militärischen Treiben zugewendet. Er hatte nicht die Leichtigkeit der Produktion und Darstellung wie Charlet, dessen Beispiel ihn zur Nacheiferung anspornte und bei dem er eine Zeitlang lernte. Dagegen besaß er das Talent, den kriegerischen Charakter des Heeres, den Soldaten in der Bewegung des Gefechts, im Schlachtgemenge ebensowol den Tumult und das Gewühl des Ganzen als die Waffenthat des Einzelnen mit einer gewissen Breite der Behandlung zum Ausdruck zu bringen. Auch ihm fehlte eine humoristische Ader nicht; aber das Heroische im Soldaten, sein Muth und Kampf, seine Schicksale und sein Untergang waren sein eigentliches Element. In solchen Darstellungen war er eigenthümlich und ganz frei geworden von der Manier Charlet's, der er Anfangs gefolgt war. Seine eigene Weise fand er zuerst, indem er einen neuen Stoff behandelte, die Soldaten der Republik, die man bisher über den Helden des Kaiserreichs vergessen hatte. Raffet hat es verstanden, die zerlumpten und unbeschuhten Truppen jener Zeit in dem lächerlichen Elend ihrer Equipirung und doch mit einem Anflug von Größe zu schildern. Später wandte er sich der Darstellung des Soldaten aus der neuesten Zeit zu, dessen Kämpfen er zum Theil als Augenzeuge beigewohnt hat; und ohne Zweifel gehören diese Blätter, die Albums der Belagerung von Antwerpen, der Einnahme von Konstantine, der römischen Expedition von 1849 und derjenigen in die Krimm, zu seinen gelungensten Werken. Hier ist nicht blos die Individualität des modernen Soldaten, sein rasch entschlossenes Wesen, sein fröhlicher Muth, seine kurz angebundene Tapferkeit, die wol verschieden ist von dem Pathos der Kaiserzeit, trefflich wiedergegeben, sondern ebenso der Charakter der verschiedenen Truppenkörper und der Tumult, die Bewegung der Kämpfe. Daß es Raffet andrerseits an einem phantastischen Zug nicht fehlte, der sich bisweilen mit seiner realen Auffassung zu einer großen poetischen Wirkung vereinigt, zeigt das berühmte Blatt der nächtlichen Heerschau (nach dem Gedichte von Zedlitz), auf dem im Mondschein die Regimenter der Todten vor dem gespensterhaften Manne im kleinen Hute vorüberdefiliren. — Gemälde existiren keine von dem Künstler, nur einige

*) Vergl. H. Giacomelli, Raffet, son Oeuvre lithographique et ses Eaux-Fortes. — Auguste Bry, Raffet, sa Vie et ses Oeuvres.

Aquarelle. Wie Charlet hat er sich fast durchweg auf die Lithographie beschränkt, in deren Ausführung er sorgfältiger und gewissenhafter, doch bisweilen auch schwerer ist als jener. Er hat außer jenen Soldatenblättern eine Menge Vignetten zu den verschiedensten Werken gezeichnet.

Neben diesen Meistern steht eine kleine Gruppe von Malern, welche eine gewisse Verwandtschaft mit H. Vernet haben, aber das Kriegsleben mit durchaus sittenbildlicher Auffassung nur in genrehafter Form und in kleinem Maßstabe behandeln. Hippolyte Bellangé (1800—1866), Schüler von Gros, ist von ihnen den bedeutendste. In seinen Schlachtenbildern gibt er gern die Disposition des ganzen Schlachtfeldes, läßt es aber zugleich an einer Mannigfaltigkeit ansprechender Episoden mitten im Kampfgetümmel nicht fehlen; eines seiner besten Werke der Art ist die Schlacht von Wagram mit Napoleon und seinem Generalstabe (1837; in Versailles).*) Namentlich aber weiß er das Leben und die Schicksale des einzelnen Soldaten, seinen Auszug, seine Rückkehr,**) seine Leiden und Freuden, kurz den Kontrast seiner einfach menschlichen Verhältnisse mit dem Ruhm und den Gefahren des Krieges zu anziehenden Bildern zu gestalten. So noch neuerdings (1861) eine Episode aus der Belagerung von Sebastopol: zwei Freunde todt zusammenliegend und von Umstehenden still betrauert, während einige Andere, durch die Gewohnheit abgestumpft, gleichgültig zusehen. Solche Scenen sind vom Maler fein beobachtet und natürlich wiedergegeben; in der Zeichnung fest und sicher — ohne indessen auf eine durchgebildete Formengebung Anspruch zu machen —, im Kolorit einfach, ohne tiefere Stimmung und ohne besondere Kraft des Tons, aber von einer gewissen Frische und Lebendigkeit. Der sorgfältigen und zu geschriebenen Behandlung haftet zumal in den älteren Bildern noch die konventionelle Weise der älteren Schule an; doch wird sie später freier und leichter. — Félix Philippoteaux (geb. 1815), Schüler von L. Cogniet schildert namentlich das Gewühl und Getümmel der Schlachten aus älterer und neuerer Zeit (Schlacht von Rivoli, Tod Turenne's, Schlacht von Montebello, Rückzug von Moskau, Belagerung von Antwerpen u. s. f.); von seinen derartigen Bildern finden sich viele in den verschiedenen Museen Frankreichs. Er weiß seine kleinen Figuren ganz wirksam zu bewegen und zu gruppiren, hat indessen wenig Eigenthümliches und ist in der Ausführung

*) Gest. in Aquatinta von H. Garnier.

**) Beide gestochen in Aquatinta von A. Jazet. Von einigen neueren Bildern der Art sind bei Goupil Originalphotographien erschienen.

allzu zierlich und geleckt. Endlich gehört hierher Eugène-Louis Lami (geb. 1800), Schüler von Gros und H. Vernet, der sich indessen vorzugsweise durch seine geschickten Darstellungen des vornehmen Lebens verschiedener Epochen in Aquarellen von sehr lebhafter, eleganter und leuchtender Färbung einen Namen gemacht hat. — Von geringeren Talenten, die bisweilen in dieser Gattung thätig waren, lassen sich noch Antoine Rivoulon (1810—1864) und Roubaud nennen.

Alle diese Maler, H. Vernet einbegriffen, welche die Gegenwart von ihrer kriegerischen Seite nehmen, greifen wie schon bemerkt nicht tiefer in das Leben der Geschichte. Ebenso ist auch in ihrer Kunstweise die Vermittlung der Gegensätze nur oberflächlich, noch nicht durch die tiefere Verarbeitung derselben eigenthümlich ausgebildet. Dagegen treffen wir nun auf einen Künstler, der die großen Individuen der Vergangenheit und ihr Schicksal zum Gegenstande seiner Darstellung macht und so die Geschichte in ihrer inneren Bewegung zu fassen sucht, wie er andrerseits die romantische und die ideale Anschauung zu einem neuen Formenganzen zu verschmelzen bemüht ist.

Drittes Kapitel.

Paul Delaroche und das moderne Geschichtsbild.

1.

Erste Periode des Meisters: Die Darstellung historischer Konflikte. Die Geschichte als Gegenstand der Kunst.

Wol kein Maler der Neuzeit hat so wie Delaroche sich die Anerkennung sowol der Menge als der Mehrzahl der Kunstverständigen zu erwerben und zu erhalten gewußt. Wenn ihn auch die Kritik öfters arg mitgenommen und neuerdings namentlich in Künstlerkreisen die Meinung zu seinen Ungunsten umgeschlagen hat, so ist er gleichwol derjenige Meister der französischen Schule, von dem das gebildete Publikum überhaupt die meiste Kenntniß, für dessen Werke es das meiste Interesse hat. Denn er ist der eigentliche Vertreter des gebildeten Bürgerthums, der seinen Stimmungen, seinen geistigen Bedürfnissen und Neigungen einen in seiner Art fertigen Ausdruck verliehen, sowie seine künstlerischen Ansprüche durch eine maßvolle, auf harmonische Vollendung bedachte Form befriedigt hat: der ebenhierin, wie der herrschenden Klasse des Julikönigthums, so jener mittleren, die Gegensätze in sich auslöschenden Intelligenz genug that, welche das Wahrzeichen des modernen Bürgerthums überhaupt ist. Diese Bedeutung, selbst von denen unbestritten, die sein Talent, mag es auch an Naturkraft und produktivem Fluß hinter demjenigen der Géricault und Delacroix zurückstehen, doch allzu gering schätzen, hat einer seiner Schüler, der schon erwähnte Henri Delaborde, vielleicht der Gründlichste und Gewissenhafteste unter den neueren französischen Kritikern, ganz richtig gewürdigt. Er schrieb kurz nach dem Tode des Meisters:*) „Seit dem Beginn seiner Laufbahn bis zum letzten Tage seines Lebens ist er nach allen Seiten des Erfolges sicher gewesen. Kein Maler bringt mit mehr Treue die all-

*) Etudes sur les beaux-arts, Fol. II. p. 261 und 315. Der Aufsatz ist vom Jahre 1857.

gemeinen Ziele und Neigungen zum Ausdruck, inmitten deren er gelebt hat. Seine Werke fassen die Bewegung der Ideen in sich, die sich seit dreißig Jahren in Frankreich vollzogen hat, sowie die Anschauungen und den Geschmack der Mehrheit. Daher wird dieser Name bestehen und eine der ersten Stellen in der Kunstgeschichte einnehmen." Aber er hat, wie bemerkt, nicht blos dem französischen Wesen einer bestimmten Epoche, sondern einem durchgreifenden Zuge des modernen Geistes überhaupt Form und Gestalt gegeben.

Paul — eigentlich Hippolyte — Delaroche (1797—1856) war zuerst, da sich schon sein älterer Bruder der historischen Malerei widmete, zum Landschafter bestimmt gewesen und daher in Watelet's Atelier gekommen. Als aber jener in einen anderen Beruf eintrat, da ließen die Eltern dem begabteren Jüngeren, der ein höheres Ziel im Auge hatte und eine ausgesprochene Neigung zur Figurenmalerei zeigte, seinen Willen. Er ging nun 1818 in die Schule von Gros über, wo er während eines vierjährigen Studiums nachzuholen suchte, was er unter Watelet versäumt hatte; doch ist ihm noch lange nachgegangen, daß er sich nicht zur rechten Zeit die Kenntniß der Körperformen und Sicherheit in der Zeichnung des Nackten hatte erwerben können. Auch war er keines von den Talenten, die mit einem Male die Hülle sprengen und mit voller Kraft hervorbrechen; was er geworden ist, dazu hat er sich durch unermüdliche Arbeit und Energie allmälig aufgerungen. Es war eine überlegte und durchaus ernste Natur. Die instinktiven Anlagen des Künstlers durchzog eine kritische Ader, und mit einer mehr empfänglichen als produktiven Einbildungskraft mischte sich ein ungewöhnlicher Verstand sowie ein feiner Sinn für die inneren Strömungen des Zeitalters. Da er immer nach der höchsten Vollendung und dem Ausdruck eines bedeutungsvollen Inhaltes strebte, so entwickelte er sich langsam und brauchte Zeit, bis er zum vollen Gebrauch seiner Fähigkeiten kam. Eine Weile noch haftete an ihm Manches von der klassischen Anschauung, namentlich das gespreizte Pathos ihres Ausdrucks; es zeigte sich das deutlich in seinem ersten größeren 1822 ausgestellten Werke „Joas Rettung durch Josabeth", und noch in einem Genrebild (Salon von 1824) dem Liebesabenteuer Filippo Lippi's mit seinem Modell, der Nonne Lucretia Buti.*) Schon indessen verrieth sich hier, besonders in der An-

*) Gest. in Schabmanier von S. W. Reynolds. Fast alle Werke von Delaroche sind gestochen; außerdem hat die Kunsthandlung von Goupil fast sein ganzes „Oeuvre" in Photographien von Bingham — von denen der größere Theil unmittelbar von den Originalen genommen ist — 1858 herausgegeben.

ordnung, eine eigene Empfindung für die Realität des Lebens; und das war es wol, was Géricault an dem erstgenannten Werke anzog und ihn günstig darüber urtheilen ließ. Es wurde dies die Veranlassung zu einem freundschaftlichen Verhältniß zwischen beiden, das, so kurz es auch dauerte, da bald darauf Géricault starb, auf Delaroche nicht ohne Einfluß geblieben ist.

Die Gemälde, welcher dieser außerdem in den Salon von 1824 brachte, die Predigt des h. Vincenz von Paula vor dem Hofe Ludwig's XIII. für die verlassenen Kinder*) und das Verhör der kranken Johanna von Orléans im Gefängniß durch den Kardinal von Winchester (lebensgroße Figuren), haben schon einen entschiedeneren Charakter und zeigen deutlich die Richtung an, in welcher sich der Künstler hervorthun sollte. In dem ersteren ist nicht blos die Erscheinungsweise, das Kostüm und die Lokalfarbe des Zeitalters treu beobachtet, sondern auch die verschiedenen Figuren in den Köpfen, namentlich in demjenigen des Heiligen, wie in den Bewegungen dem realen Leben entnommen, so wie etwa der Vorgang wirklich stattgefunden haben könnte. In dem zweiten tritt der Gegensatz der Charaktere wirksam hervor, gegenüber dem fanatischen Priester im prächtigen Gewande die gefesselte Jungfrau auf ärmlichen Lager; keine hohe ideale Schönheit, sondern das gottergebene, von seiner Sendung getriebene Mädchen aus dem Volke, im Umschlag ihres Glückes und in dem spannenden Moment vor der tragischen Entscheidung ihres Schicksals. Schon damals fanden die Werke, wie es in einem Salonberichte heißt: „die Zustimmung der verschiedensten Klassen von Kunstfreunden, deren Geschmack sich geradezu entgegengesetzt ist". Man lobte vor Allem die Wahrheit der Charaktere und des Ausdrucks, die natürliche Anordnung und Farbe; man empfand, daß hier ein Mittleres sei zwischen der alten klassischen Weise und den leidenschaftlichen Neuerungen der Delacroix und Sigalon, deren Werke ja in eben jenem Salon von 1824 die Kunstwolt lebhaft beschäftigten. Noch trug indessen die Behandlung die Merkmale eines gewissen Schwankens an sich, noch war das Seelenleben der Personen in ihrem Aeußeren sowie die Realität ihrer Erscheinung erst schüchtern ausgeprägt. Doch die Kühnheit der Romantiker verfehlte nicht ihren Eindruck auf den jungen Künstler und streifte ihm die letzten klassischen Fesseln ab.

*) Das erste gest. von Z. Prevost, das zweite in Schabmanier von S. W. Reynolds.

Davon zeugen schon die Werke des Salons von 1827: **Miß Macdonald**, welche dem Prätendenten Eduard von Schottland nach der Schlacht bei Culloden im Jahre 1746 in die Höhle, wohin er sich mit einigen Begleitern geflüchtet, Lebensmittel bringt; eine Scene aus der **Bartholomäusnacht**, welche die Errettung des jungen Caumont de la Force nach der Ermordung seines Vaters und seines älteren Bruders darstellt (im Museum von Königsberg); der **Tod der Königin Elisabeth** von England (früher im Luxembourg), endlich die **Ermordung Duranti's**, des Parlamentspräsidenten von Toulouse (in der Galerie des Staatsrathes im Louvre; beide mit überlebensgroßen Figuren).*) Bekundete sich die romantische Einwirkung schon im kolossalen Maßstab der beiden letzten Gemälde, so war sie insbesondere in der koloristischen Ausführung des Todes der Elisabeth nicht zu verkennen: es war mit dem Glanz und Schimmer der kostbaren Stoffe auf eine prächtige Farbenwirkung abgesehen, und offenbar der breite markige Vortrag der neuen Schule dem Künstler Vorbild gewesen. Zugleich aber bewährte sich seine eigene Anschauungsweise in der tieferen Erfassung der geschichtlichen Wirklichkeit, in der charakteristischen Durchführung der Vorgänge. In dem Bilde der Macdonald haben die Gesichtstypen den Charakter der schottischen Race; in der Bartholomäusnacht ist die Architektur des alten Paris gewissenhaft nachgebildet, wie andrerseits in den Körperlagen der Gemordeten das Zufällige, Hinstreckende und Lösende des Todes treu beobachtet ist. Ebenso in der auf Kissen und Teppichen am Boden liegenden Elisabeth mit fast abstoßendem Ausdruck die Verzweiflung und der Todeskampf der bejahrten Königin,**) in der wenig mehr ist von ihrer früheren geistigen Größe und Entschlossenheit. Dagegen hat die schmerzliche Theilnahme der ihr zu Häupten jammernden Frauen etwas Gemachtes, auch sind die gleichgültigen Kostümfiguren der vor ihr stehenden Großen des Reiches nicht lebendig genug. Doch vor

*) Das erste gest. in Schabmanier von Reynolds, das zweite von H. Prudhomme, das dritte in Aquatinta von Jazet, das vierte von P. Pelée.

**) Die Darstellung stützt sich auf die bekannte Anekdote, Elisabeth habe von der sterbenden Nottingham erfahren, daß diese jenen an Essex geschenkten Ring, der ihm, wenn er ihn der Königin zurückschicke, ihre Gnade unter allen Umständen sichern sollte, zurückbehalten habe, und sei vor Schmerz darüber gestorben. Die Ringgeschichte ist vor der historischen Kritik nicht bestanden; doch hat es damit wol seine Richtigkeit, daß der Königin die Reue über Essex's Hinrichtung ihre Tage verkürzt habe. Näher schildert das Bild den Moment, da Elisabeth dem vor ihr knieenden Staatssekretär Cecil den König von Schottland als ihren Nachfolger bezeichnet.

allen zeichnet sich die Ermordung Duranti's aus durch die Energie und Naturwahrheit der Darstellung, den vollen Schein des wirklichen Geschehens, der wieder durch die künstlerische Anordnung gemildert ist. Duranti, der das durch den Tod des Herzogs von Guise erbitterte Volk vergeblich zu beruhigen gesucht, mußte sich mit seiner Familie in ein Kloster flüchten. Dort findet ihn nun der Pöbel und legt, unbekümmert um die Bitten der Mönche, die Verzweiflung der Gattin, welche mit ihrem jüngsten Kinde in seinem Schooße sich birgt, und um das inbrünstige Flehen des noch in den Knabenjahren stehenden Sohnes, Hand an ihn, um ihn hinauszuschleppen und ihm draußen den Garaus zu machen. Hier sind Beiwerk und Kostüm zwar gleichfalls treu im Charakter der Zeit gehalten, aber dem Ernst des Ereignisses, dem Ausdruck der kontrastirenden Charaktere und Empfindungen untergeordnet. Die Inscenesetzung hat nichts mehr von jenem bühnenhaften Pathos, womit die klassische Kunst historischen Vorgängen die Würde der Erscheinung zu sichern meinte. Es ist in ihr die Hast und Unruhe, das Ungestüm des realen Augenblicks, während doch wieder dem brutalen Wesen der Rädelsführer und der ängstlichen Spannung des entsetzlichen Momentes die Fassung des Präsidenten, das Mitleid der abwehrenden Mönche die Waage halten. Auch in der Ausführung übertraf dieses Werk jene anderen. Die Zeichnung ist entschiedener und fester, die Farbengebung zwar bescheiden und ohne besonderen Reiz, aber geschmeidig und von einer gewissen harmonischen Sattheit.

So ausgesprochenen Beifall fanden schon diese Gemälde, daß man auf die Zukunft des Künstlers die größten Hoffnungen setzte. Er selber war sich nun vollkommen klar, was er wollte und welche Stoffwelt für ihn die passende sei. Wir haben oben gesehen, wie in den letzten Jahren der Restauration die Geschichtschreibung ihren Höhepunkt erreichte; wie ihre Hauptwerke nicht blos den allgemeinen Charakter der vergangenen Zeiten, sondern auch die großen historischen Persönlichkeiten, ihre Thaten und ihre Schicksale in lebendiger Schilderung deutlich auszuprägen wußten. Das war es eben, wofür Delaroche die lebhafteste Theilnahme empfand: die Wechselfälle und Verwicklungen des menschlichen Lebens in hervorragenden Individuen, die auf ganze Epochen bestimmend einwirken oder doch eine merkwürdige Seite derselben an sich versinnlichen; andrerseits die tragischen Umschläge in den Geschicken der königlichen Häuser und in ihrem Kampf gegen die noch rohe, aber eine neue Zeit heraufführende Kraft des Volkes. Delaroche selber zweifelte damals nicht, daß an diese Wirklichkeit die moderne Malerei

sich zu halten habe, um neue und eigenthümliche Werke zu schaffen. Das Feld der poetischen Erfindung, so meinte er, sei schon von den alten Meistern erschöpft. Vor ihnen hätten die religiösen Vorstellungen ihre endgültige Form, wie andrerseits die plastische Schönheit des Körpers ihren vollendeten Ausdruck erhalten. Was bliebe nun noch Anderes übrig, als die Schilderung der rein menschlichen Ereignisse aus dem dramatischen Gesichtspunkte und in einer Form, die vor Allem nicht sowol erhaben, als der überzeugende Schein der Realität sei? Man sieht, welch eine klare Einsicht Delaroche in die Bedingungen der heutigen Kunst hatte und wie genau er die geistigen Bedürfnisse seines Zeitalters kannte. Auch begriff er, so sehr ihm die in's Nebelhafte sich verlierende Maßlosigkeit der romantischen Schule jetzt widerstrebte, daß sie durch die Darstellung des vernichtenden Ausschlags leidenschaftlicher Kämpfe große Wirkungen erreichte. Auch ihm kam es darauf an, durch das Auge das Gemüth des Beschauers zu ergreifen, ein ungewöhnliches Schicksal, einen erregten Seelenzustand zur Anschauung zu bringen. Aber zugleich war er, wie Ingres, von der Würde und der Bedeutung der Form tief durchdrungen, von der Nothwendigkeit, der plastischen Erscheinung des menschlichen Körpers die höchste Vollendung zu geben, seinen realen Charakter zwar unbeschnitten aber in schöner leiblicher Bildung auszuprägen. Eifriger als je war er bemüht sich auch nach dieser Seite weiter auszubilden.

Unterdessen trat mit der Julirevolution jene Zeitströmung ein, worin er erst sein rechtes Gedeihen fand; nun kam ja das gebildete Bügerthum, dessen künstlerische Neigungen er so gut zu befriedigen wußte, zu seiner vollen Herrschaft. Die vermittelnde Stellung, die er mit jedem Tage fester zwischen Ingres und Delacroix einnahm, sie entsprach vollkommen den gemäßigten Grundsätzen des liberalen Staatslebens und der besonnenen Stimmung, welche in allen Dingen eine versöhnliche Mitte suchte. Selbst die Art, wie er den Eindruck der erschütternden Ereignisse, die er schilderte, durch ein gedämpftes Kolorit und die Festigkeit einer in sichere Grenzen abgeschlossenen Form zu mildern verstand, war für jenes Geschlecht ganz zutreffend. Denn es wollte wol noch bewegt und ergriffen sein, aber mit Anstand und Maß, wie der gebildete Mann vor der Welt seine Gefühle bändigt und zurückhält. Auch daß es die Kämpfe und Stürme der Vergangenheit waren, die ihm vorgeführt wurden, war ganz nach seinem Sinn. Es liebte ja die Betrachtung mehr, als die That, mehr den stillen Rückblick in die Geschichte, als die unruhvolle Gährung eines neuen werdenden

Lebens. Zumal in der Form, wie sie ihm Delaroche bot: welche die tragischen Vorgänge vergegenwärtigte und doch durch die sorgsame Ausführung des geschichtlichen Gewandes der Gegenwart wieder entrückte.

Neben jenen Epochen der französischen Geschichte, welche das Schicksal und die Zustände der neueren Zeit entschieden, waren es namentlich die Katastrophen der englischen, die ihm dankbare Vorwürfe lieferten. Wir erinnern uns, daß Villemain's und Guizot's Werke über Cromwell und die englische Revolution die Aufmerksamkeit auf dieses Gebiet geleitet hatten und ein lebhaftes Interesse für jene Verfassungskämpfe unterhielten. Alles traf so zusammen, um unsern Meister kurz vor und in dem Jahrzehnt nach der Julirevolution zu einer Thätigkeit anzuspornen, die sich in ihren Ergebnissen fortwährend steigerte und mit jedem Salon neue Erfolge ihm zubrachte. 1831 waren zusammen ausgestellt: Richelieu, die Edelleute de Thou und Cinq-Mars, nachdem er ihre Verschwörung zu seinem Sturz vereitelt, die Rhone hinauf an einem Schiffe, das an das seinige angehängt ist, zum Tode führend; Mazarin auf seinem Krankenbette, wie er sich inmitten eines glänzenden Kreises von Hofdamen und großer Herren von einer seiner Nichten die Karten zu der Partie halten läßt, die an einem vor sein Bett gerückten Tische gespielt wird (beide mit kleinen Figuren und von gleichem Format);*) Cromwell am Sarge Karls des Ersten (im Museum von Nimes);**) die Kinder Eduards IV. von England in dem Schlafgemach ihres Gefängnisses im Tower kurz vor ihrer Ermordung durch Richard III. (im Luxembourg; die beiden letzten Gemälde haben lebensgroße Figuren).***) Die beiden ersten sind vorab geschichtliche Sittenbilder, die an hervorragenden Personen die Kulturformen der ganzen Epoche, das Wesen und Treiben der höheren Stände schildern. Doch zeigt sich im Richelieu zugleich der Vertreter eines großen politischen Prinzips, der die Selbständigkeit des Adels gebrochen und damit die Macht und Größe des neueren französischen Staates gegründet hat; im Mazarin der raffinirte Politiker, der aus seinem Kabinette die Geschicke des Landes lenkte und andrerseits mit seinem prunkenden Hofhalt die höfische Pracht und den ceremoniellen Luxus des Zeitalters Ludwig's XIV. einleitete. Sehr

*) Beide gest. in Schabmanier von F. Girard, in Aquatinta von Gautier. Sie kamen zusammen auf der Versteigerung der Galerie Pourtalès im Jahre 1865 auf die hohe Summe von 80,000 Fr., obwol sie Pourtalès selber nur 3000 gekostet hatten.

**) Gest. in Aquatinta von Henriquel Dupont.

***) Gest. von H. Prudhomme.

gut ist dabei sowol die Eigenthümlichkeit der einzelnen Individuen als der ihnen gemeinsame Zeitcharakter getroffen. Richelieu scheint schon dem Tode nahe; matt und hinfällig unter seinem prächtigen Zelte in weiche Kissen gelehnt, ist er sorgenvoll in sich versunken, und doch hält er die Macht noch in der eisernen Hand, noch triumphirt er, da er seine Beute gefangen mit sich führt. Um ihn die übermüthigen und doch geschmeidigen Höflinge; im Schiffe dagegen, das er nachschleift, in männlicher Fassung die beiden Gefangenen, und so die Unterliegenden in wirksamem Kontrast zum Sieger. Ganz so, wie sie Delaroche schilderte, war nach einem Zeitbericht, der A. de Vigny zu seinem historischen Roman Cinq-Mars im Manuscript vorlag,*) jene merkwürdige Fahrt auf der Rhone vor sich gegangen. Derart bewies der Künstler, wie sich mit einer durchaus malerischen Darstellung die gewissenhafte Treue des Historikers verbinden läßt. Nicht ebenso lag wol ein bestimmtes Ereigniß dem „Mazarin“ zu Grunde, der denn auch vorwiegend Sittenbild ist. Aber charakteristisch ist nicht blos das Beiwerk durchgeführt, der umgebende Raum, das Geräthe und Kostüm, sondern auch das Gebahren der Personen, ihre Unterhaltung und ihr Intriguenspiel, so daß dem Beschauer das Wesen jener Zeit, wie wenn er einen Ausschnitt derselben vor sich sähe, vergegenwärtigt ist.

Dagegen ist der Cromwell ganz im Charakter des großen Geschichtsbildes gehalten. Hier macht der vernichtende Konflikt durchgreifender Gegensätze, welche das Schicksal einer ganzen Nation bestimmen, der furchtbare Ausschlag des Kampfes zwischen einer abgängigen und einer neu hervortretenden Lebensform in dem einfachen Kontrast ihrer Hauptvertreter das Bild selber aus. Cromwell hat eben in seinem Gemach zu White-Hall den Sarg geöffnet, worin die Reste seines enthaupteten Feindes liegen, an dessen Hals der blutige Streifen sichtbar ist. Noch hält er den Deckel in der Hand und betrachtet mit dem Ausdruck tiefen Sinnens und doch wieder

*) An dem Werke Vigny's, das der beste historische Roman der Franzosen geblieben ist, hat sich wol Delaroche überhaupt inspirirt. Namentlich scheint ihm folgende Stelle vorgeschwebt zu haben: „Etalant aux yeux des deux rives le luxe de sa haine, il remonta le fleuve avec lenteur sur des barques à rames dorées, et pavoisées de ses armoiries; couché dans la première, et remorquant ses deux victimes dans la seconde, au bout d'une longue chaine. Souvent le soir, lorsque la chaleur était passée, les deux nacelles étaient depouillées de leur tente, et l'on voyait dans l'une Richelieu, pâle et décharné, assis sur la poupe; dans celle qui suivait, les deux jeunes prisonniers, debout, le front calme, appuyés l'un sur l'autre, et, regardant s'écouler les flots rapides du fleuve.“ Vergl. Oeuvres d'A. de Vigny, Paris 1838, Tom. III. 287. Natürlich hat der Maler für seinen Zweck den einen und anderen Zug verändert.

herber Entschlossenheit das Opfer seines Sieges. Diesmal ist dem gedankenschweren Gegensatz die malerische Anordnung hintangesetzt. Zwei sich kreuzende Linien bildet die stehende Figur mit dem auf Sessel gestellten Sarge, und durch keinerlei Reizmittel wird das Auge von dem geheimnißvollen Beisammensein des Lebendigen mit dem Todten abgezogen. Auch ist die Behandlung fester und breiter, als in jenen beiden Bildern, in denen der Glanz und Schiller der Stoffe den Maler zu einer unruhigen Vielheit der Töne verleitet haben und die Zeichnung eben daher die Sicherheit vermissen läßt; selbst das Gewand Cromwells, bequem, gebraucht und wie eingelebt dem wuchtigen Körper sich anschmiegend, ist diesmal mit freier Hand ausgeführt. Allein es ist mehr die für sich selber thätige Phantasie des Beschauers, welche durch das Bild angeregt den bedeutungsschweren Inhalt herzubringt. Höchstens andeuten lassen sich in der Allgemeinheit jener Situation die gemischten Empfindungen, welche nach jenem großen Wendepunkt des Kampfes zwischen Krone und Volk durch die Seele des verschlossenen Puritaners ziehen. Wer ohne Kenntniß der Geschichte vor das Bild tritt, was kann der weiter sehen, als einen Kriegsmann in Reiterstiefeln, der einen Sarg öffnet. — Bestimmter ausgesprochen ist der spannende, der entsetzlichen That unmittelbar vorausgehende Moment in den Kindern Eduards. Aengstlich schmiegen sich die beiden Knaben aneinander; der ältere mit dem Ausdruck schwermüthiger Ahnung auf dem Bette sitzend, dem man noch die königliche Pracht gelassen hat; der jüngere auf dem an das Lager gerückten Betstuhl, in der peinlichsten Erwartung scheu nach der Thüre sich umblickend, durch deren untere Spalte schon das die Nähe der Mörder verrathende Licht dringt; daneben das Hündchen der Knaben — ein „King Charles" —, das die Ohren spitzt, wie wenn es ihre Tritte schon hörte. Der ganze Raum des Bildes ist von der reichen Bettstatt mit den beiden Knaben und der Thüre, welche die Entscheidung bringt, ausgefüllt. So ist der Vorgang wirksam koncentrirt und doch der äußere Charakter der Epoche in dem Beiwerk und der Tracht, wie in den beiden Köpfen der englische Gesichtstypus mit einer intimen Wahrheit wiedergegeben. Im Ganzen aber ist hier wieder das Historische — so durch die Zuthat des Hündchens — mit den kleinen Zügen des Genrebildes vermischt, wie auch das Tragische in der Hilflosigkeit der armen Schlachtopfer in das Rührende umgesetzt.*)

*) So angezogen fühlte sich Delaroche von dem Schicksal dieser unglücklichen Kinder, daß er zwanzig Jahre später (1852) noch einmal auf den Stoff zurückkam: er schilderte

Die hervorragende Stelle, welche Delaroche mit diesen Werken eingenommen, wußte er sich, wenngleich einzelne Kritiker nach wie vor sich gegen ihn vernehmen ließen, mit denen der folgenden Jahre zu sichern. Die Hinrichtung der Jane Grey (lebensgroße Figuren)*) trug, wie früher schon bemerkt, im Salon von 1834 über den h. Symphorian den Sieg davon und galt als die Perle der Ausstellung. Noch genauer als sonst hatte sich diesmal der Künstler an einen alten chronikalischen Bericht (den „Martyrologe des Protestans" vom Jahre 1588) gehalten. Dieser erzählt, wie die „edle Dame", nachdem sie sich von ihren beiden Frauen habe auskleiden lassen, mit verbundenen Augen niederknieend den Block gesucht habe, wobei ihr der alte Sir Thomas Bridge, ihr Beistand in der letzten Stunde, behülflich gewesen. Ganz so ist der Vorgang auf dem Bilde in Scene gesetzt. Die siebzehnjährige Königin, eine zarte Gestalt von rührender mädchenhafter Schönheit, halb entkleidet und mit bloßem Nacken, neigt sich dem in der Mitte des Vordergrundes stehenden Blocke zu, wobei ihr die ehrwürdige Figur des Geistlichen mit der Sorgfalt tiefen Mitleides die Hände leitet. Auf der einen Seite der Henker, in dessen rauhen Zügen doch auch eine gewisse Theilnahme sich ausspricht, auf der anderen die beiden Begleiterinnen, die eine vom Jammer gebrochen halb liegend an die Säule gelehnt, die andere abgewendeten Gesichts mit beiden Händen gegen dieselbe gestützt und so ihrem Schmerz ganz hingegeben. Nichts ist vergessen, um den Vorgang in seiner ganzen Wahrheit zu vergegenwärtigen, selbst das Stroh nicht, das das Blut und das gefallene Haupt aufnehmen soll. Die geschlossene Beleuchtung endlich, welche nur auf Jane Grey ein volles Licht fallen läßt, alles Uebrige aber in ein Reflexlicht oder Helldunkel

---

sie beim letzten Morgengebete, der Aeltere noch im Bette liegend, der Jüngere vor demselben knieend (gest. von Jules François). Es war damals die Zeit, wo er sich in malerische Gefühle und religiöse Stimmungen zu vertiefen liebte, daher kam denn diesmal ein allzu empfindsamer Zug in die beiden Knaben.

*) Meisterhaft gestochen von Mercurj, eine Arbeit, die sich durch mehr als zwanzig Jahre hindurchzog. Delaroche hatte, wie Ary Scheffer, das Glück, für einige seiner Hauptwerke ganz vorzügliche Stecher zu finden, wie Mercurj und Henriquel Dupont, welche die Wirkung seiner Bilder noch erhöhten, indem sie die Mängel der Zeichnung zu beseitigen, andrerseits aber bis zu einem gewissen Grade den malerischen Reiz zu bewahren wußten, ohne die Härte des Kolorits und die Stumpfheit des Tons, woran manche Gemälde von Delaroche leiden, in ihre Blätter mit herüberzunehmen. — Das Bild selber befand sich bis zum Jahre 1862, wo ich es noch dort gesehen habe, in der Villa Demidoff bei Florenz; ob es seitdem in andere Hände übergegangen ist, weiß ich nicht anzugeben.

hüllt, erhöht noch die bange Stimmung des Momentes. Ganz hineingezogen würde so das Gemüth des Beschauers in die erschütternde Erwartung der Katastrophe, wenn nicht der verhaltene Ausdruck des Schmerzes und das Maßvolle der Darstellungsweise ihm eine gewisse Freiheit ließen, wozu freilich die fast kühle Vollendung alles Einzelnen das Ihrige beiträgt.

Auf die Jane Grey folgte im Salon von 1835 die Ermordung des Herzogs von Guise im Schlosse von Blois (kleine Figuren: s. die Abb.),*) dann 1837 der Gang des Grafen von Stafford zur Hinrichtung**) und Karl I. als Gefangener im Hause der Sir Robert Cotton von den Soldaten Cromwell's verhöhnt (in der Galerie Bridgewater; dies wie das vorige haben lebensgroße Figuren).***) Die beiden letzteren behandeln wieder bedeutsame Momente aus der englischen Revolution; damit, daß Karl I. die Hinrichtung Strafford's, seines Statthalters von Irland zugab, der nur seinen Willen ausgeführt, seine Vorrechte geltend gemacht hatte, besiegelte er seine Niederlage und die Herrschaft der Puritaner. Auch hier folgte Delaroche treu der geschichtlichen Forschung. Strafford, auf dem Wege zum Schaffot, wünschte den ebenfalls gefangenen Laud, Erzbischof von Canterbury, wenigstens an seinem Fenster zu sehen; das Bild zeigt ihn, mit wenigen Begleitern, knieend auf der Towertreppe, wie er den Segen empfängt, den ihm Laud — von dem nur die Hände und die obere Hälfte des Kopfes sichtbar sind — aus dem vergitterten Fenster ertheilt. In der edlen Gestalt des Grafen sprechen sich das gehobene Wesen und der ruhige Muth aus, womit er zum Tode ging, auch ist die ernste Stimmung des Vorgangs wol ausgedrückt in dem düstern Ton des Bildes und der harmonischen Ruhe seines Helldunkels. Von geringerem Werth ist Karl I. unter den Soldaten Cromwell's. Zwar ist der Gegensatz des aristokratischen Königs, der auch im Unglück seine vornehme Fassung und den Adel der Erscheinung noch wahrt, zu den derben Gestalten der Puritaner mit ihren rohen Geberden lebendig und mit malerischem Sinn veranschaulicht; aber zu Vielerei ist auf dem Bilde angehäuft, das Episodische vorherrschend, die Anordnung zerstreut und so die Wirkung zersplittert.

*) Gest. in Schabmanier von V. Desclaux. Das Bild war im Besitz des Herzogs von Orléans, der es bestellt hatte; bei dem Verkauf seiner Galerie kam es um 55,000 Fr. an den Herzog von Aumale.

**) Vortrefflich gest. von Henriquel Dupont.

***) Gest. von A. Martinet.

Doch das Bedeutendste von diesen und wol von allen historischen Werken des Künstlers, sein Meisterwerk in dieser Gattung, ist die Ermordung des Herzogs von Guise. Wieder folgte Delaroche treu der Geschichte; ohne Zweifel legte er den Zeitbericht aus dem Tagebuche, das unter dem Namen „Journal Heinrichs III." bekannt ist, seiner Darstellung zu Grunde.*) Hier ist die äußere Erscheinungsweise des Zeitalters, der sittenbildliche Rahmen, das umgebende Lokal und Geräthe, zwar gleichfalls mit großer Sorgfalt ausgeführt; doch tritt es durch den Ton und die einhüllende Behandlung hinter den Personen zurück und verbindet sich so mit dem eigentlichen Vorgang zu einem harmonischen Ganzen. Ganz allein auf der einen Seite des Bildes liegt der Leichnam des kühnen Herzogs in imposanter Natürlichkeit hingestreckt. Auf der anderen schleicht der feige weibische König eben zur Thür herein, in Figur, Ausdruck und Haltung ganz der Mann, wie ihn uns die Geschichte schildert, so daß die Phantasie nicht anders ihn sich vorstellen kann, inmitten seiner geschniegelten „Mignons," die ihrer Achte die Heldenthat verübt haben und nun ihren Lohn erwarten; unter ihnen unzweifelhaft der mit dem Degen auf den Todten rückwärts Deutende der Kammerherr Lognac, der ihm den ersten Treff gegeben. So sicher und entschieden wie die Inscenesetzung, so fest und bestimmt ist diesmal die Ausführung; auch die koloristische Behandlung geschmeidig und kräftig zugleich, Alles sorgsam vollendet und doch der energischen Gesammtwirkung untergeordnet. Das war es, worin Delaroche sich auszeichnete und was daher dieses Werk zum vollen Ausdruck seines Talentes erhob: die Verbindung der äußeren Lebensformen, der Sitten, der Trachten, des Lokals, der nationalen Bestimmtheit, kurz des allgemeinen Zeitbodens worauf der Vorgang spielt, mit dem individuellen Thun und Leiden der historischen Gestalten, mit dem charaktervollen Gepräge ihrer Empfindungen und Leidenschaften. So sind seine besten Werke auf dem Felde der Ge-

*) Die bezügliche Stelle des Tagebuches lautet: „Le 23 décembre est la mort du duc de Guise et lorsqu 'on le tuait, il disait: Mon Dieu, je suis mort, ayez pitié de moy; ce sont mes péchez qui en sont cause! et fut la son corps jetté sur un tapis; et là laissé quelque temps exposé aux moqueries des courtisans qui l'appeloient le beau Roy de Paris: nom que le Roy lui avait donné. Estant en son cabinet, Henri III. demanda s'ils avaient fait, en sortit et donna un coup de pied au visage de ce pauvre mort, ainsi que le duc de Guise en avoit donné un au feu admirable de Chastillon, chose véritable et remarquable. Le Roy l'ayant un peu contemplé, dit: Mon Dieu qu'il est grand! Il paroist un corps plus grand mort que vif."

schichte historische Sittenbilder im großen Sinne. Daher wählte er auch mit Vorliebe Motive, die sich einer solchen Auffassung anpassen, während ihm am eigentlichen Geschichtsgemälde, an der Schilderung großer den Gang der Weltgeschichte bestimmender Kämpfe in ihrem vollen Ausbruch weniger gelegen war.

Denn dies hatte für Delaroche in der Geschichte das meiste Interesse: einerseits das Sittenbildliche, die malerische Kulturform, andrerseits das Schicksal hervorragender Menschen, worin ein bewegtes, von tieferem Affekt und Gehalt erfülltes Leben im Konflikt mit widerstrebenden Mächten heraustritt. Mit diesem Inhalt, diesem Pathos die Gestalt bis in die Fingerspitzen zu durchdringen, es zu realer Erscheinung ganz herauszuführen und doch als innere Leidenschaft in ihr versenkt, als unendlicher Lebensgrund nur ahnungsvoll aus ihr hervorleuchten zu lassen: das war es, was er anstrebte. Ebendeshalb behandelte er gern den unendlich bangen Moment vor dem verhängnißvollen Schlage oder die unheimliche folgenschwere Schwüle des unmittelbaren Nachher. Er suchte nicht die dramatische Spitze der ausbrechenden That selber, des sich erfüllenden Schicksals; zu gewaltsam war ihm dieser äußerste Moment, worin die innerlich treibenden Kräfte zur That hinausschlagen, die Seele in ihrem leidenschaftlichen Thun oder in grellem Untergang gänzlich sich ausgibt, worin mit einem Worte die Spannung der Gegensätze zum vernichtenden Riß wird. Er traf darin mit jener Lehre Lessings zusammen, welche den „fruchtbaren Augenblick" als den allein passenden für die bildende Kunst erklärte, weil er der Einbildungskraft freies Spiel lasse, während die Darstellung eines Aeußersten ihr die Flügel binde. Delaroche leitete darauf freilich mehr seine kühle Natur, als ein bewußter ästhetischer Grundsatz. Immer aber schilderte er ein großes Mißgeschick, den furchtbaren Ausgang eines Kampfes, worin der eine Partner mit dem Verlust des Spiels zugleich Glück und Leben verliert. Dabei stellte er sich, wie ihn seine aristokratische Empfindungsweise trieb, der alles Rohe und Pöbelhafte zuwider war, fast jedesmal auf die Seite des untergehenden Königthums.

Hierin übrigens, in der Versinnlichung des nächsten den tragischen Umschlag begleitenden Momentes, trieb ihn öfters das Bestreben den Vorgang in seiner vollen Realität zu vergegenwärtigen über das Ziel hinaus. Der blutige Halsstreifen am Leichnam Karls I., das für das Haupt der Jane Grey ausgebreitete Stroh, das die Nähe der Mörder verkündende Hündchen der Kinder Eduards, die schon vom Todeskampf verzerrten

Züge Elisabeth's: das Alles zieht den Beschauer zu sehr zur Erdenschwere der materiellen Zerstörung herab und läßt ihn den Mangel eines idealen Gegengewichts zu dem Bilde des Todes lebhaft empfinden. Denn jenes fehlt bisweilen gänzlich. In der Jane Grey z. B. ist nur der unbewußt sich hingebende Schmerz des duldenden Opfers, und keine Erhebung der Seele führt das Gemüth des Beschauers über den Schrecken des physischen Untergangs hinweg.

Allzusehr war offenbar Delaroche in dem Bemühen befangen die Wirklichkeit in ungeschwächter Wahrheit, in allen ihren Zügen wiederzugeben. Die Gewissenhaftigkeit, mit der er arbeitete, die unermüdliche Ausdauer, womit er jedesmal die höchste ihm mögliche Vollendung auch in der geschichtlichen Wahrscheinlichkeit der Darstellung und in den Nebendingen anstrebte, hatte auch ihre üble Seite. Ganz recht, daß er kein Bild anfing, ohne sich vorher durch eine Menge Detailstudien des Gegenstandes ganz bemächtigt zu haben. Für die Figuren — so namentlich für die Kinder Eduards, Strafford und den Kopf Karl's I. — fertigte er kleine Modelle in Wachs oder Gyps an, die er bisweilen sogar wie das Bild gruppirte, um von ihrem Linienzug, ihrer Beleuchtung auf den verschiedenen Plänen u. s. f. sich Rechenschaft zu geben; für das königliche Schlafgemach im „Herzog von Guise" ließ er die Architektur und Geräthe von Jollivet, dem Dekorator der großen Oper, eigens herrichten, seine Kostümfiguren mitunter wochenlang — so den Henker in der Jane Grey — in der eigens für sie gemachten Kleidung sich bewegen, um ihr das eingelebte Ansehen der natürlichen Tracht zu geben. Allein auf diesem umständlichen Wege verlor das innere Phantasiebild an Frische und Ursprünglichkeit. Es fehlt daher oft genug den Gestalten der freie Wurf des Lebens, und nicht immer kann man sich des Eindrucks erwehren, wie wenn die Scene von guten Schauspielern, die das theatralische Pathos wol zu vermeiden wissen, gründlich einstudirt worden. Mit feiner Ueberlegung und großem Geschick sind alle Mittel aufgewendet, um die vergangene Realität in ihrem leibhaftigen Sein vor unseren Augen wiederherzustellen; aber die Seele des Vorgangs wie der Personen erscheint wie versenkt in diese äußere Wirklichkeit und springt nicht mit packender Kraft in diejenige des Beschauers über. —

Unstreitig hat Delaroche unter den modernen Franzosen in der Geschichtsmalerei das Höchste geleistet. Dennoch hat er, wie wir gesehen,

kein eigentliches Geschichtsbild im großen Sinne gegeben, wenn man anders unter einem solchen die Darstellung des bedeutsamen historischen Momentes versteht, der in dem Zusammenstoß der Gegensätze ganzer Epochen und Geschlechter eine neue Ordnung der Dinge begründet. Wir berühren hier die schwierige Frage über den Werth der im eigentlichen Sinne historischen Malerei, über ihre Bedeutung für die Kunst überhaupt. Von den Schwierigkeiten, welche die Geschichte als Stoff der künstlerischen Phantasie entgegensetzt, war schon im ersten Buche die Rede. Aber dort sind absichtlich nur die äußeren Hindernisse hervorgehoben; die eigentliche Schwierigkeit liegt tiefer, im Wesen des geschichtlichen Stoffes selber und in seinem Verhältniß zur bildenden Phantasie. Indessen, wie weit die Geschichte im höheren Sinne, d. h. ihre Entwickelung durch die tiefgreifenden Wendungen, welche im Kampf abgängiger mit neuen Lebensformen sich vollziehen und im Handeln und Leiden großer die inneren Kräfte der Zeiten in sich verkörpernder Persönlichkeiten zur Entscheidung kommen, — wie weit die so verstandene Geschichte Gegenstand der heutigen Kunst sein könne, diese Frage ist eine wesentlich ästhetische und ihre nähere Erörterung würde uns hier zu weit von unserem Wege abführen. Auch glaube ich mehr denn je, daß solche Fragen nicht die theoretische Untersuchung, sondern nur die ausübende Kunst selber entscheiden kann. Doch soll für den Leser, den das immerhin interessante Thema anzieht, die Anmerkung näher darauf eingehen.*)

---

*) Jene Frage habe ich schon früher einmal besprochen, in Aufsätzen über „die moderne deutsche Kunst“, im Jahrgang 1862 des Grenzboten; auch jetzt wüßte ich nichts Anderes darüber zu sagen. Daher möge man mir gestatten jene Bemerkungen mit einigen Veränderungen und Zusätzen hier zu wiederholen:

„Das Verständniß der Geschichte, das dem Menschen diese Welt als die freie Stätte seines Geistes aufklärt, hat sich ihm erst in unserem Jahrhundert in seiner ganzen Tiefe erschlossen. Während er nun einerseits die neuen Ergebnisse der geschichtlichen Denkweise im öffentlichen Leben zu verwerthen und so aus ihnen einen nationalen Gewinn zu ziehen sucht, hofft er andrerseits von derselben eine Neubelebung der Kunst nicht blos dem Inhalte, sondern auch der Form nach. Das Bewußtsein hat von der Vergangenheit als seinem Eigenthum Besitz ergriffen; die Vortheile, welche die Malerei von diesem unendlichen Erwerb zu hoffen hat, sind oft genug aufgezählt worden, ja man hat den Anbruch einer neuen Aera für die Kunst verkündet und dieser im Voraus klar und bestimmt das Ziel gezeigt, an dem eine neue volle Blüte ihrer warte.

Wir wiederholen ebensowenig die Bedenken, welche als die Kehrseite der neuen Hoffnungen von der Wissenschaft selber (beides trefflich in der Vischer'schen Aesthetik) sind erhoben worden: den mißlichen Durchgang den die künstlerische Produktion durch eine mühsame Verstandesarbeit zu nehmen hat, die Gefahr, im Kostüm und in den Nebendingen stecken zu bleiben, ohne zum Ausdruck des geistigen Lebens durchzudringen; end-

Uebrigens hat die Kunst unseres Jahrhunderts, so viel sich bis jetzt absehen läßt, die Frage schon entschieden. Allem Anschein nach ist in Frankreich die historische Richtung der modernen Malerei schon abgelaufen,

lich die Schwierigkeit, die Breite des Geschehens in den Rahmen einer klaren und geschlossenen Darstellung zu bringen und den erhöhten Moment des schlagenden Zusammentreffens der Gegensätze festzuhalten, ohne in ein theatralisches Pathos zu gerathen. Alle diese Hindernisse kann die künstlerische Auffassung überwinden, wenn der geschichtliche Stoff zum freien Eigenthum der Phantasie geworden, wenn einmal die geschichtliche Denkweise die ganze Bildung durchdrungen hat und zur Form der allgemeinen Vorstellung geworden ist. Das ist, wenn das Wesen der Kunst nicht verloren gehen soll, unumgänglich nothwendig: nur der Inhalt, der aus der materiellen Wirklichkeit in das klare Reich der Phantasie erhoben ist, kann zur selbständigen künstlerischen Gestalt kommen. Und dazu genügt nicht die mehr oder minder fähige Einbildungskraft des Einzelnen. Sondern zum lebendigen Gebilde der allgemeinen Phantasie muß das Objekt des Bewußtseins umgesetzt sein, wenn es sich in der Welt der Kunst das Bürgerrecht erwerben will. War es doch mit der mustergültigen religiösen Kunst etwas Aehnliches. Erst als der christliche Glaubensinhalt aus der Unreinheit der stofflichen Empfindung in das läuternde Feuer der Phantasie kam, wurde er in den Meisterwerken des Cinquecento zum freien Besitz der Kunst umgeschaffen. Ebenso war es mit den Göttern der Antike. Wol hilft die Kunst selber wesentlich mit zu diesem Prozeß der inneren Umgestaltung, allein mit Erfolg vermag sie dies nur, wenn derselbe im allgemeinen Geiste, wenn auch erst unklar und unbestimmt, schon begonnen hat.

„Läßt sich aber die geschichtliche Welt insbesondere nicht so leicht in eine Phantasiewelt umsetzen, weil ihr Werth für das Bewußtsein eben in ihrer erforschten Realität besteht: so wird dies noch schwieriger durch die Forderung, welche man neuerdings an die geschichtliche Malerei stellt. Erst die Wissenschaft unserer Tage hat in der Geschichte das Gesetz der Entwicklung entdeckt, und es ist natürlich, daß sie die Wendepunkte, in denen neue Zustände aus den überlebten sich herausarbeiten und die jüngeren Mächte mit den alternden im hellen Kampfe zusammenstoßen, als die gipfelnden Momente, als die Blitze der Geschichte hervorhebt. Sie lassen den Pulsschlag des inneren Lebens fühlbar werden, und es ist allerdings, wie wenn in ihnen der in der Tiefe waltende Geist sichtbar und mit gewaltigem Schritt in die Wirklichkeit hinausträte. Um so brauchbarere Motive scheinen diese prägnanten Augenblicke für den Künstler zu sein, als die Spitze des zu einem großen Ereigniß zusammenfassenden Geschehens naturgemäß in einer mächtigen Persönlichkeit zum anschaulichen Ausdruck gelangt.

„Und dennoch — gerade die Wendepunkte der Geschichte bereiten der Kunst besondere Schwierigkeiten. Die welthistorische That, um die es sich hier handelt, wird in der künstlerischen Anschauung nie rein aufgehen, sie fällt mit ihrem ganzen Gewichte in die Sphäre des Bewußtseins oder — um im Gebiete der Kunst zu bleiben — in den Kreis der poetischen Vorstellung. Wol treten in dem großen Momente die innerlich treibenden Kräfte ganz an den Tag hinaus, aber sie offenbaren sich in einer blitzartigen Helle, welche die Erscheinung gleichsam wieder verzehrt und den äußerlichen Vorgang als flüchtiges Werk des Augenblicks in der ganzen Arbeit der inneren Lebensmächte wieder verschwinden läßt. Die That verhält sich daher, als der entscheidende Ausschlag eines innerlichen Prozesses, gegen die Fülle der Außendinge sowol als ihre eigene Gestalt absolut gleichgültig. Dennoch soll sie in der breiten Welt

jedenfalls hat sie ihre Blütezeit schon hinter sich. In Belgien sind die Gallait und de Biefve ohne Nachfolger geblieben, da sie doch, indem sie der Nation ihre große Vergangenheit und die Ursprünge ihrer Freiheit vor-

---

der Erscheinung selber ganz zum sichtbaren Schein werden; denn dies ist ja eben Sache der Malerei, den Vorgang bis ins Detail auszubilden. In der poetischen Vorstellung ist die That die dramatische Spitze der Handlung. Wird diese im Bilde fixirt, so entsteht leicht der Ausdruck eines versteinerten Pathos; und außerdem wird, da die Malerei ihr Recht sich nicht nehmen läßt, die Fülle der Erscheinung bis zum Stiefel des Helden mit sorgfältiger Liebe auszuführen, unter der Wucht des Details der eigentliche Vorgang fast immer verschüttet. So gibt der Maler zu viel und zu wenig: denn die umgebenden Dinge sind für den Moment der straffsten Spannung interesselos, und diesen in seiner gesammelten Kraft, die das ganze Vorher und Nachher in sich schließt, kann die malerische Erscheinung nur halbwegs ausdrücken.

„Die entscheidende geschichtliche That ist also aus zwei Gründen nicht Sache der bildenden Phantasie: einmal weil sie als Katastrophe der Gipfel einer Verwickelung und der Keim neuer Wechselfälle ist, und dann, weil sie als Wille und Schicksal — als reiner Prozeß der Bewegung — in der äußerlichen Erscheinung weder sich ausspricht noch beharrt. Sie ist anschaulich nur als das lösende und verknüpfende Glied der ganzen Kette, folglich nur in der Vorstellung des Nacheinander; sie kann wol poetisch sein, aber nicht malerisch. Ebensowenig ist der Wille, der sowol in der unruhigen Spannung des Gemüths wie im Kampf der Gegensätze es zum wirklichen Sein, zum Zustande gar nicht kommen läßt, Gegenstand der bildlichen Darstellung. — Die Kritik, indem sie von dem Maler die Darstellung großer geschichtlicher Momente verlangt, legt Nachdruck auf den Inhalt, und zwar auf einen Inhalt, der in seiner tieferen Bedeutung wesentlich in die Sphäre des Bewußtseins fällt und im Bette der bildenden Phantasie nur zum Theile flüssig wird. Sie tritt also mit einem Interesse an die Kunst heran, das dieser im Grunde fremd ist; sie erwartet vom Kunstwerke, wenn sie das auch nicht Wort haben will, außer dem ästhetischen Genuß noch einen intellektuellen Reiz und stellt so Forderungen an dasselbe, welche es über seinen eigentlichen Kreis hinaustreiben.

„Doch ist deshalb das Gebiet der Geschichte dem Künstler nicht verschlossen. Er mag sich immerhin die großen Individuen der Vergangenheit zum Vorwurf nehmen, in deren Leben und Wirksamkeit die Seele des Zeitalters rascher und voller pulsirt, deren Leidenschaften und Schicksale über das gewöhnliche Einerlei hinausgehen, und mächtig in den allgemeinen Gang der Dinge eingreifen. Er mag sie selbst in der heftigen Bewegung des Kampfes und Untergangs darstellen, wenn nur das Thun und Leiden des geschichtlichen Menschen, sei es auch blos für einen flüchtigen Moment, in der Erscheinung als Zustand sich niederlegt. Allein er hüte sich vor dem Augenblick der entscheidenden That, die als Aeußerung des angespannten Willens der schwebende Sprung selber aus dem Geiste in die Wirklichkeit und deren Verständniß das Resultat eines Gedankenprozesses ist." —

Nur Weniges hätte ich diesem noch hinzuzufügen. Die Schwierigkeit bei der Geschichtsmalerei liegt also in der Gewichtigkeit des Inhaltes, der sich in einer bestimmten Erscheinung nicht zusammenfassen läßt. Allein spröde und schwer bildsam auch in weiterem Sinne ist dieser Inhalt schon deshalb, weil er der Realität und der Vergangenheit zugleich angehört. Die noch lebendige Realität ist flüssig, sie bewegt sich vor der Anschauung und geht darum leichter in den gestaltenden Prozeß der Phantasie ein. Die vergangene aber ist in sich fertig und abgeschlossen; zudem muß sie von dem

führten, der Kunst ein wirklich fruchtbares Feld zu eröffnen schienen; in Deutschland endlich neigt sich die Wirksamkeit Kaulbach's sowol als Lessings

---

forschenden Geiste erst an das Licht des Tages heraufgebracht werden. Aber auch dann sind ihre Gestalten erst bleiche schattenhafte Wesen der Wissenschaft, die schwankend und unfaßbar vor der Phantasie schweben. Das Vergangene wird nur dann leicht zum Bilde, wenn es in der allgemeinen Phantasie schon Form und Gestalt hat: dies ist der unendliche Vorzug der Mythe. Diese hat freilich, wie wir gesehen, für das moderne Bewußtsein ebenfalls ihre Schwierigkeiten.

Jene Doppeleigenschaft der Geschichte — real und vergangen zugleich zu sein — bereitet auch dem Styl der Darstellung eigene Hindernisse. Rein realistisch kann diese nicht sein, denn die geschichtliche Wirklichkeit ist durch die Zeit in ein ideales Licht gerückt; auch soll ja ihr unendlicher Inhalt, ihre geistige Bedeutung, welche über das zufällige Kleid des Augenblicks weit hinausgeht, zur Erscheinung kommen. Andrerseits aber auch nicht idealistisch; denn sie muß vor Allem die historische Begebenheit als reines Menschenwerk, als diesseitiges Weltereigniß aufzeigen. Es muß also hier ein Mittleres gefunden werden zwischen realer und idealer Erscheinung, wie ja auch die ganze Richtung der franz. Malerei, welche Delaroche vertritt, entschieden nach einem solchen getrachtet hat. Wie grenzenlos schwer aber in der That — wenn überhaupt möglich — die volle Vermittlung jener beiden Style ist, liegt auf der Hand.

Endlich hat die Geschichtsmalerei noch ein Bedenkliches. Sie macht den Anspruch auch die monumentalen Zwecke der Kunst zu erfüllen, und doch fehlt ihr dazu eine wesentliche Bedingung: die Idealität, die reine allgemein menschliche Schönheit der Gestalten. Wie groß sie auch ihre Aufgabe fassen mag: was sie gibt, sind doch immer nur endliche, von der Noth und Zufälligkeit des Daseins mitgenommene Individuen, bedingt durch Zeit und Ort. Woran sich aber das Volk in den Räumen des öffentlichen Lebens über das Alltägliche erheben soll, das muß „die Angst des Irdischen" abgestreift haben, im hellen Licht schmerzloser, einem harmonischen Menschengeiste entsprungener Schönheit als vollkommenes Leben erscheinen. Nun können zwar geschichtliche Darstellungen einen vortrefflichen Einfluß üben z. B. auf die Entwickelung des nationalen Bewußtseins; allein dann mischt sich in die Kunst ein fremdartiges Interesse.

Nach dem Allem scheint die Geschichtsmalerei die Zukunft nicht zu haben, die man ihr früher zugesprochen. Vischer kommt in seinen geistvollen Bemerkungen zu der ersten Hälfte dieses Werkes (in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1866, S. 228 ff.) zu demselben Ergebniß, das ich im ersten Buche vorläufig angenommen hatte: es finde gegenwärtig eine Antinomie statt, ein Schwanken zwischen Geschichte und Mythe, da die Malerei, ihrem jetzigen Standpunkte nach, keine von beiden Stoffwelten entbehren könne. Doch will mir scheinen, die neueste Kunst sei über diese Antinomie fast schon hinaus; die Periode der geschichtlichen Bilder scheint schon hinter ihr zu liegen — vergl. den Text — wenn sie auch der malerischen Kulturformen halber noch manchmal zur Vergangenheit zurückgreift, während der Natur der Sache nach das unvergängliche Reich der Mythe und Sage ihr noch immer dankbare Stoffe liefert. Liegt nun letzteres ebenfalls vom eigentlichen Lebensnerv der Gegenwart seitab, so wäre die Malerei vorerst auf die unmittelbare Realität angewiesen: und auf dieses Gebiet hat sie sich auch, wie das sechste Buch zeigen wird, in Frankreich mit allen Kräften geworfen. Allein ihre idealen Gestalten wird sie sich doch nicht nehmen lassen, denn diese sind die ewigen Freunde des Künstlers und daher für ihn immer lebendig. —

ihrem Ende zu, während Piloty, der ohne tiefere Eigenthümlichkeit in den Spuren der Belgier und Franzosen geht, die Geschichte nur äußerlich faßt, und Menzel, ein allerdings hervorragendes Talent, mehr aus rein malerischem Gesichtspunkte an das geschichtliche Sittenbild sich hält. Neue große Kräfte treten gerade in diesem Fache nirgends auf, welche Anstrengungen auch, namentlich in Deutschland, gemacht werden, ganze Museums- und Palastwände mit Erzählungen aus der Weltgeschichte in Farben zu bedecken. Daß aber jene Meister das Feld erschöpft und die Geschichtsmalerei auf gleiche Höhe mit der Kunst der großen vergangenen Epochen gebracht hätten, wird sicher Niemand behaupten. Gallait und de Biefve haben mehr noch wie Delaroche die geschichtliche Idee, die Seele, die innere Bedeutung der großen Ereignisse in den realen Schein, in die koloristische Wirkung, worauf es ihnen vor Allem ankam, und in den falschen Reiz gesuchter Effekte gleichsam untergetaucht; dagegen hat Kaulbach die historische Wirklichkeit mit der Ironie seiner subjektiven Auffassung in ein halb reales, halb mythisch-allegorisches Wesen verflüchtigt, das nicht Fisch, noch Fleisch ist; Lessing endlich hat mit Einsicht und ernstem männlichen Sinn große Momente aus der neueren Geschichte in monumentaler Weise behandelt, aber hier reichte die künstlerische Kraft lange nicht aus, um es zu wirklich lebensvollen Gestalten und Kompositionen zu bringen. Delaroche seinerseits hat das eigentliche Geschichtsbild nur gestreift und das Schicksal großer Individuen, wenn es sich auch mit dem allgemeinen der Nation berührte, mehr von seiner sittenbildlichen Seite genommen. Unstreitig aber lassen seine Werke auf diesem Gebiete, auf das rein künstlerische Ergebniß und auf die Wahrheit der Erscheinung angesehen, die jener anderen Meister hinter sich zurück. Das kommt natürlich zum großen Theil vom Unterschiede der Kunstentwicklung in den verschiedenen Ländern, sowie dem der individuellen Fähigkeiten. Allein es mag doch auch sein, daß die Geschichte in dieser engeren Fassung sich leichter der künstlerischen Phantasie fügt und so, in das anschauliche Leben der Persönlichkeit eingegrenzt, geschmeidiger in den Rahmen der Malerei geht. Hier tritt doch das historisch-wissenschaftliche Interesse, das sich immer von Seiten sowol des Malers als des Beschauers in das eigentliche Geschichtsbild mischt, mehr in den Hintergrund; die Anschauung kann den Vorgang umspannen, sobald er sich auf das Thun und Leiden der historischen Individuen beschränkt, ohne die weiteren Beziehungen zum Gesammtleben, die in das allgemeine Geschehen auslaufenden Fäden mit hereinzuziehen. Die Erscheinung wird für sich selbständiger

und vermag den bescheideneren Inhalt deutlicher und voller zum Ausdruck zu bringen.

Nothwendig aber hat es das Geschichtsbild, indem es bedeutsame Momente aus dem historischen Wirken großer Menschen schildert, mit erschütternden vernichtenden Katastrophen zu thun, mit der tragischen Entscheidung verhängnißvoller Konflikte. Das große Individuum wird eben geschichtlich, indem es in eine Kollision mit Mächten tritt, worin es leiblich zu Grunde geht oder Andere zu Grunde richtet; zudem geht nur in solchen Kollisionen die Weite des Sich-Begebens in einen engeren anschaulichen Kreis zusammen. Gerade für den tragischen Untergang hervorragender Persönlichkeiten hatte Delaroche ein tieferes Interesse, und wir müssen zugeben, daß er dieses mit dem Zeitalter theilte. Indessen des vielen Unglücks und Schmerzes, Mordens und Sterbens ist man nun fast überdrüssig geworden, die Phantasie mag lieber bei harmloseren Schauspielen verweilen. Und allerdings, in der Malerei bleibt es mit der Schilderung unheilvoller Scenen eine mißliche Sache. Die Verkettung von Schuld und Schicksal, durch die ein großer Mensch fällt, sowie der Sieg seines ungebrochenen Geistes oder seiner Sache, welcher die Versöhnung hinzubringt, liegen beide, das Bild rein für sich genommen, außerhalb desselben; dieses ist somit, wenn es nicht durch den denkenden Beschauer aus der Kenntniß der Geschichte heraus ergänzt wird, eine unaufgelöste Dissonanz. Mit den Schicksalsschlägen der Geschichte ist es eben ein ganz anderer Fall, als mit den Passionsscenen und den Leiden der Märtyrer, wo der Beschauer die Versöhnung als den Glaubensinhalt seines Busens gleich mitbrachte. Auch vor jenem Geschichtsbilde, das uns, auf seine weltbewegende Bedeutung verzichtend, nur das eigene Schicksal eines großen Menschen vorführt, in dem aber Alles, bis auf die Hutfeder des Helden, an eine ganz bestimmte Realität erinnert, quält uns die Unruhe zu erfahren, wie sich denn wol die Sache mit dem Vorher und Nachher zugetragen habe. Die Auflösung aber des Konflikts, den wir vor Augen haben, müssen die Reflexion und das historische Wissen übernehmen. Daher spielt so leicht in diese Kunst ein literarisches Interesse, auch dann, wenn, wie bei Delaroche, die Gestalten zu voller Erscheinung herausgebildet sind. Eben dieses Beides zusammen, die feste Gestaltung, hinter der doch noch ein weiteres als rein künstlerisches Interesse steckt, ist es wol, was seinen Erfolg beim Publikum ausgemacht hat.

2.

Zweite Periode des Meisters: seine monumentalen und religiösen Werke. Seine Bedeutung.

Auch für Delaroche kam die Zeit, wo er der Gifte und Dolche, wie er selber sich ausdrückte, müde wurde. Schon 1833 hatte er einen Auftrag erhalten, der ihn auf andere Wege lenkte: Die Ausmalung der Madeleine. Er nahm an; aber der immer an sich die höchsten Forderungen, seiner Kunst das höchste Ziel stellte, der fühlte wol, wie viel ihm zur Vollbringung eines solchen Werkes noch fehle. „Ich gestehe Ihnen, so schreibt er an einen Freund, daß mir der Auftrag Furcht gemacht hat. Ich habe so wol begriffen, was mir fehlt, um eine solche Aufgabe zu erfüllen, daß ich zuerst versucht war, sie zurückzuweisen. Indessen, Alles wol erwogen, bin ich nun anderen Sinnes. Ich bin Maler: ich bin der Kunst und bin mir selber schuldig, vor keiner Arbeit zurückzuschrecken. Ich werde in Italien meine Lehrzeit durchmachen und zurückkommen, um mich an's Werk zu setzen, wenn ich mich hinlänglich vorbereitet fühle."

Nach den italienischen Meistern hatte er bisher wenig studirt, da es ihn mehr zu den Flamändern, namentlich der vornehmen und lebenswarmen Weise van Dyk's, andrerseits zu dem charakterisirenden Realismus der Holbein und Dürer hinzog. Höchstens, daß er sich die älteren Florentiner genauer angesehen, deren bis zur Härte entschiedene, nach der Natur ausgeprägte Formengebung nebst der einfachen Innigkeit ihres Ausdrucks ihm zusagte.*) An die hielt er sich nun auch, wie er sich von vornherein vorgenommen, auf seiner italienischen Reise. Denn er mißtraute seiner eigenen Selbständigkeit und fürchtete den zu mächtigen Einfluß der großen Meister der Blütezeit, die zu erreichen er wol auch im Stillen verzweifelte. Zudem schienen ihm jene dem ursprünglichen Ausdruck des religiösen Lebens noch näher zu stehen. Aber auch von ihnen wollte er nur im Einzelnen lernen; die Kompositionen für die Madeleine hatte er eigens, ehe er von

*) Ein Anklang an diese florentinische Weise ist fühlbar in einem für die jüngstverstorbene Königin Maria Amalia gemalten Bilde (Salon 1834; im Oratorium der Königin zu Claremont): die h. Amalia, Königin von Ungarn, bringt mit einigen Begleiterinnen der Maria knieend eine Blumengabe dar. Das Gemälde hält zwischen religiösem und geschichtlichem Sittenbild die Mitte. In dem vortrefflichen Stich von Mercuri kommen die anmuthige Haltung der Frauen und der bescheidene Ausdruck in den Köpfen noch mehr zur Wirkung, als im Bilde selber.

Paris abreiste, in ihren einzelnen Hauptzügen festgestellt, um nicht irre zu werden und die Einmischung fremder Elemente von sich abzuhalten. Nachdem er sich im Toskanischen mit jenen Meistern gründlich beschäftigt, ohne jedoch zu kopiren — wie er denn überhaupt nach den Alten höchstens Bleistiftzeichnungen machte —, zog er sich mit ein paar Freunden und einem seiner Schüler in die Stille des Klosters Camaldoli auf den Apenninen zurück, um die Skizzen zu jenen Kompositionen zu malen. Hier zuerst mag wol ein Umschlag in seiner Anschauung eingetreten sein und er sein Auge von der Realität der Geschichte auf die reinere Schönheit einer Idealwelt gerichtet haben. Er ging dann Ende 1834 nach Rom und fand dort in der Tochter von H. Vernet, einer feinen und ihm gleichgestimmten Natur, eine liebenswürdige Gattin, an deren Seite erst das Glück seines Lebens voll ihm aufging.

Doch als er Ende 1835 nach Paris zurückgekehrt war, da sollte alle seine Mühe, seine Arbeit umsonst gewesen sein. Die Ausmalung der Kirche, die zuerst ihm allein übertragen worden, wurde ihm nun zur einen Hälfte entzogen, da inzwischen — wie es scheint, auf besonderen Wunsch Louis Philippe's — Ziégler (vergl. S. 362) zu derselben berufen war. Nicht blos, weil er sich durch die rücksichtslose Willkür dieser Aenderung verletzt fühlte, wies er darauf ohne Zögern den Auftrag überhaupt zurück, sondern mehr noch, weil er ein Ganzes, einen organisch geschlossenen Gemäldecyclus hatte schaffen wollen. Zu groß dachte er von der Kunst, zu tief war er von ihrer idealen Bedeutung durchdrungen, als daß er mit einem beliebigen Anderen, einem zudem ihm ganz ungleichen Talent, in die Arbeit wie in ein Geschäft sich getheilt hätte. Schon unter der Restauration hatte er lieber auf die Gunst der Regierung verzichtet, als daß er sich, wie man ihm einmal zumuthete, näheren Vorschriften gefügt hätte, die seiner künstlerischen Ueberzeugung entgegen waren. Auch persönlich war es kein kleines Opfer, was er mit jener Ablehnung brachte; er gab unverzüglich die Summe zurück, die er für seine vorbereitenden Studien empfangen und in der That schon verbraucht hatte. Um so härter für ihn, als er nur hatte, was er bedurfte, und er zwar einfach aber behaglich und auf einem gewissen breiten Fuße zu leben gewohnt war. Eine schlimme Zeit, da überdies bald zu dieser ersten Enttäuschung eine zweite kam. Angeregt von seinen florentinischen Vorbildern, hatte er bald nach seiner Rückkehr eine h. Cäcilia gemalt: die Heilige, entzückt zum Himmel aufblickend, spielt mit einer Hand auf einer kleinen Orgel, welche auf ihren Armen

zwei vor ihr knieende Engel halten (lebensgroße Figuren).*) Offenbar sollte sich das Bild durch den naiven Ausdruck einer gehobenen Empfindung, den Adel reiner Formen und höchste Einfachheit auszeichnen. Allein das Publikum wußte diese hell und dünn gemalten Figuren von gar zu zarter Leiblichkeit und ätherischer Anmuth nicht zu schätzen, während die Kritik das Werk unerbittlich heruntermachte. Nicht ohne Grund, denn in diese Naivetät und Frömmigkeit spielt stark ein gesuchter und sentimentaler Zug, und in der Formengebung sind bedeutende Schwächen. Delaroche aber war von dieser ersten Niederlage nach den vielen Erfolgen so tief verstimmt, daß er sich vornahm, nie mehr eine Ausstellung zu beschicken noch überhaupt seine Werke dem großen Publikum vorzuführen. Und dabei ist er geblieben, auch der Weltausstellung von 1855 gegenüber.

Doch nur vorübergehend war diese trübe Zeit seines künstlerischen Wirkens. 1837 wurde ihm ein neuer Auftrag zu einer großen monumentalen Arbeit; diesmal kam es zur Ausführung, und damit die moderne französische Malerei zu einem Kunstwerke, das vielleicht, Alles in Allem genommen, als ihr höchster Ausdruck gelten kann. Es ist das Wandgemälde auf dem Halbrunde — daher kurzweg „Hémicycle“ genannt — des Saales in der École des beaux-arts, worin die jährlichen Preisvertheilungen stattfinden**). Es versinnlicht diese Bestimmung des Raumes, indem es, unter dem Vorsitz der großen Meister des Alterthums und dem Beisein der allegorischen Figuren der verschiedenen Kunstepochen, eine Versammlung aller seit dem Mittelalter bis zu der Zeit Ludwigs IV. hervorragenden Künstler darstellt und als Vorbilder der Preisvertheilung gleichsam beiwohnen läßt. Diese selber wird durch eine nackte weibliche Figur angezeigt, welche, auf dem vordersten Plane in der Mitte des Bildes von den übrigen Gestalten abgesondert, eben Kränze vom Boden aufnimmt und in den Saal hinauszuwerfen scheint. Vor einem Gebäude ionischer Ordnung, und zwar in dessen mittlerer Apsis, sitzen auf einer erhöhten Estrade in idealer Gewandung und wie in eine ideale Ferne entrückt Apelles (in der Mitte), Phidias und Ictinos. Mehr nach vorn stehen ihnen zur Seite auf der einen die griechische und die mittelalterliche, auf der anderen die römische Kunst und die der Renaissance, jede in ihren Zügen, ihrer Haltung,

*) Gest. von Forster. Das Bild ist eigenthümlich behandelt: nur die Köpfe sind impastirt, alles Uebrige auf grauer Untermalung nur lasirt. Es ist auf der Versteigerung der Galerie Pourtalès (1865) um 21,000 Fr. verkauft worden.

**) Meisterhaft gestochen von Henriquel Dupont.

Gestalt und Kleidung zu einem eigenthümlichen Charakter ausgeprägt, der die Mitte hält zwischen idealem und natürlichem Leben. Dann auf der Seite des Ictinos zunächst die Bildhauer, beherrscht von der mittleren Gruppe, welche G. Pisano im Zwiegespräch mit Luca della Robbia und die zuhörenden Donatello und Ghiberti bilden: Puget, Germain, Pilon und Giovanni da Bologna sitzend, neben ihnen Jean Goujon mit dem einen Knie auf die Steinbank gestützt, welche sich auf beiden Seiten längs des Gebäudes hinzieht, hinter diesem Palissy und Benvenuto Cellini, dann Bandinelli, Benedetto da Majano, Peter Vischer und Pierre Bontemps. Von diesen etwas abgewendet, so daß sie eine große Gruppe für sich bilden, folgen dann die Maler, die vorzugsweise Koloristen sind. Zunächst sitzend und etwas zurückweichend Potter, Ruysdael, Gaspard Poussin und Claude Lorrain, dann stehend und mehr hervorragend Bellini und Giorgione; nach links neben ihnen wieder sitzend Caravaggio, van Dyk, Velazquez und Rubens, der am Ende jener Bank hier einen Abschluß bildet. Es folgen weiter Tizian im Gespräch mit Rembrandt, hinter diesem Terburg und van der Helst; endlich neben den letzteren mehr im Vordergrunde die Begründer der Oelmalerei, der sitzende van Eyk, der stehende Antonello von Messina, hinter ihnen Murillo, Paul Veronese und Correggio, der die Reihe schließt. Unsere Abbildung gibt diese Gruppe der Koloristen von Bellini an wieder. Rechts dann zur Seite des Phidias die Architekten. Zunächst wieder eine sitzende Gruppe bestehend aus Delorme, Peruzzi, Erwin von Steinbach und Sansovino, dann stehend Palladio mit dem mehr zurücktretenden Robert de Luzarches (Erbauer des Domes von Amiens); hierauf Brunelleschi, weiter zurück Jones Inigo, mehr vorn Anolfo di Lapo mit Bramante, zwischen ihnen wenig sichtbar Lescot, endlich Mansart und Vignola. Wieder etwas von allen diesen abgewendet folgen nun die Maler des hohen Styls und der Formvollendung. Auf der Bank sitzend Holbein, (zwischen ihm und Vignola schauen die Köpfe der Kupferstecher Edelinck und Marc-Antonio hervor), Lesueur, Orcagna, Leonardo da Vinci, der auf dieser Seite die Reihe der Sitzenden abschließt und halb sich umwendet, um mit Raphael zu reden, der in lichtem Gewande herantritt. Hinter denselben und ihrem Gespräche zuhörend Sebastian del Piombo, Dürer, Domenichino und Fra Bartolommeo, noch etwas weiter zurück Mantegna und Giulio Romano, dann Perugino, Masaccio, Andrea del Sarto, Cimabue, Giotto und Poussin, der hier der Letzte in der Kette ist. Endlich mehr im Vordergrunde wandelt allein Fiesole,

Gruppe aus dem Hemicycle. Von **Paul Delaroche.**

während Michelangelo abgesondert und in sich versunken auf einem antiken Fragment sitzt.

Diese trockene Aufzählung kann natürlich keinen Begriff geben von dem Geschick der Anordnung, das die größeren Künstler hervorhebt und als Mittelpunkte von Gruppen bezeichnet, dagegen die anderen zurücktreten läßt und zu jenen in mannigfache Beziehungen setzt. Es ist eine ideale Versammlung großer Männer, deren Beruf sich schon in dem Adel und dem malerischen Wurf ihrer Erscheinung kundgibt. In portraitartiger Bestimmtheit, in der Tracht und den Formen ihrer Zeit, geben sie sich in Ausdruck und Haltung durchaus natürlich, wie es der Augenblick und die maßvolle Bewegung einer im Gespräch angeregten Gesellschaft gebildeter Menschen mit sich bringen. Es sind Gestalten von Kraft und Leben, jede ein Charakter, eine ganze Persönlichkeit, zum Theil durch einen Anklang an die Eigenthümlichkeit ihrer Kunstweise in der Behandlung noch näher bezeichnet. Die Künstler im Olymp, aber nicht als körperlose Schatten, sondern in der Fülle ihres Lebens, nur erhoben über die stoffliche Schwere des gewöhnlichen Daseins und in dem gipfelnden Momente ihres Wesens festgehalten. Meisterhaft sind die Kostüme in ihrem malerischen Reiz verwerthet und den Personen angegossen wie ihr natürliches Gewand. Von der Gruppe der Koloristen sind namentlich der still hinausblickende Bellini, der farbenglühende Giorgione, Rubens als vornehmer Kavalier in reicher Tracht, ihm den Rücken kehrend Rembrandt mit durchfurchtem verwittertem Gesicht, dann der feine van Dyck, der leidenschaftliche Velazquez, endlich die schlanke nervige Jünglingsgestalt Antonello's von Messina von schöner Wirkung. Die koloristische wie die technische Behandlung (eine Verbindung von Fresko mit Oel) dieser beiden großen Künstlergruppen ist in ihrer Art vortrefflich; energisch — im vollen Sonnenlichte gemalt — lösen sie sich wie zu wirklicher Gegenwart von der Wand ab, in ihren kräftigen Lokalfarben zu einem reichen harmonischen Ganzen zusammengestimmt. Nicht ganz so glücklich sind die thronenden Vertreter der Antike ausgefallen; in ihnen wiegt natürlich das ideale Element vor, doch fehlt es hier an der Einfachheit, an der Größe und Breite der Form. Dagegen sind die weiblichen Figuren wol gerathen und trotz ihres allegorischen Wesens von einer ausdrucksvollen und natürlichen Schönheit, welche ihre Bedeutung versinnlicht. Ebenso die nackte Kränze auswerfende Gestalt in ihrer jugendlichen Körperfülle, wenngleich dies Ueberspringen aus der Kunst in die Wirklichkeit, dem sie Ausdruck gibt, einen befremdenden Eindruck macht.

Allein die Komposition als Ganzes ist nicht ohne Grund getadelt worden. Sie ist eine merkwürdige Mischung von idealen und realen Gestalten; jene für sich in ihrem Heiligthum abgeschlossen, ohne lebendige Beziehung zu den Künstlergruppen, die sich zu ihren beiden Seiten ausbreiten, eine fremde stille Welt klassischer Figuren, eingekeilt in eine Gesellschaft festlich versammelter lebensfroher Menschen. In dieser äußerlichen Zusammenstellung ist das Nebeneinander beider sich fremden Gestaltenkreise ein ungelöstes Räthsel. Von dieser Seite betrachtet fehlt dem Werke der harmonische Guß, die Durchbildung der die verschiedenen Elemente eng verknüpfenden Phantasie. Eine Zwiespältigkeit, die sich auch in der Behandlung, in dem Gegensatz der Manieren verräth, in denen die beiden Theile gehalten sind. Doch so voll und lebendig ist die Wirkung, zu der die Künstlergruppen, die das eigentliche Bild ausmachen, hervortreten, daß sich von jenem Mangel leicht absehen läßt. Auch ist, indem von ihnen jeder Einzelne für sich ausgeprägt ist und sie doch alle in eine bald leiser, bald stärker ausgesprochene Beziehung zu einander gesetzt sind, mit der Bewegtheit des Lebens die Ruhe monumentaler Erscheinung glücklich verbunden.

Das Werk, 1841 nach einer Arbeit von vier Jahren vollendet, fand auch bei dem größeren Publikum volle Anerkennung. Daß es die großen Künstler der Vergangenheit in der malerischen Tracht ihrer Zeiten und in ihrer leiblichen Erscheinung dem wirklichen Leben näherte, ohne daß ihnen deshalb ein idealer Zug gefehlt hätte, das entsprach ebenso dem Sinn des Zeitalters, wie darin doch auch wieder das eigene Talent des Malers, eine vergangene Realität zu vergegenwärtigen, sich bewährt hatte. Zugleich aber bezeichnet es den Wendepunkt in seiner Anschauung und Thätigkeit. Die italienischen Studien waren doch nicht vergeblich gewesen, in seine Darstellungsweise mehr Breite und Styl gekommen. Wenn er von jeher, auch in der Schilderung des Furchtbaren, das beruhigende Maß der edlen Form und der künstlerischen Vollendung einhielt, so führte ihn nun die Größe jener Aufgabe und der Ernst seines unablässigen Strebens immer mehr zur idealen Anschauung über. Er wendete sich der religiösen Malerei zu. In der Darstellung ihrer der drangvollen Wirklichkeit entrückten Gestalten meinte er dem tieferen Bedürfniß genügen zu können, daß ihn nun einer höheren und reineren Kunst zutrieb. Um in der Luft und in dem Lande der großen Meister zu leben, um seinerseits die Anregungen zu erfahren, unter denen diese sich entwickelt und die Malerei zu ihrer höchsten

Blüte gebracht hatten, ging er 1843 aus eigenem Entschluß wieder nach Italien.*)

So ist es ihm denn auch in den Werken dieser Jahre und zwar schon seit 1842, ehe er sich noch näher mit der christlichen Mythe beschäftigte, um den einfachen aber vollendeten Ausdruck einer reinen und in's Ideale gestimmten Schönheit zu thun. Es sind die einfachsten Vorwürfe: die Kindheit des Pico von Mirandola, in Wahrheit nur eine schöne reichgekleidete italienische Frau mit einem nachdenklichen kleinen Knäblein; eine Familie römischer Landleute an der Peterskirche ruhend, lebensgroße Gestalten von natürlichem Adel, wie er jener Race noch eigen ist;**) die sogenannte „Vierge à la vigne“, eine Madonna mit dem Christuskind und Joseph in einfach menschlicher Auffassung, alle drei vom Jahre 1842; letztere, von Baring in London erworben, ist bei einem Brande zu Grunde gegangen.***) Dann „Mutterfreuden“, eine Art moderner Caritas, im Museum der Stadt Luxembourg;†) eine Herodias mit dem Haupte des Johannes und ihrer Dienerin (1843); „der kleine Bettler“ zwischen den Knieen seiner Mutter, die einen Säugling an der Brust auf den Stufen einer Kirche sitzt, wieder eine römische Volksscene, in einem Rundbild mit lebensgroßen Figuren.††) Darstellungen ohne tieferen Inhalt, deren Schönheit der Erscheinung rein für sich wirken soll; man merkt ihnen eine besondere, eine vornehme Auffassung an, die es auf den Ausdruck stiller Größe abgesehen hat und in das einfache Dasein schöner Menschen eine gewisse Schwermuth und Tiefe legt. Selbst ganz harmlose, in eine anmuthige Sinnlichkeit spielende Motive behandelte er nun: ein junges nacktes Mädchen in einer Springbrunnenvase liegend (1844; bis 1865 in der Galerie Pourtalès) und ein anderes in leicht anschließendem Gewande, in Waldesdickicht sich schaukelnd (1845; im Museum von Nantes). Doch

*) Für kurze Zeit war er auch 1838 wieder dort gewesen, um geschichtliche Studien zu machen für vier Gemälde aus dem Zeitalter Karl's des Großen, die ihm für Versailles bestellt waren. Es wurde nur Eines fertig (1847): Karl's des Großen Uebergang über die Alpen. Doch war die Schilderung eines barbarischen Zeitalters und seiner rohen Kämpfe nicht Sache des Künstlers, so wenig wie diejenige eines unbedeutenden Zeitereignisses, die er 1827 im Auftrag der Regierung geliefert hatte: die Einnahme des Trocadero im spanischen Feldzuge von 1823 mit dem Herzog von Angoulême und den steif uniformirten Generälen der Restauration in der Mitte (ebenfalls in Versailles).

**) Beide gest. von Jules François.

***) Gest. von Jesi.

†) Gest. von Alph. François.

††) Gest. von Z. Prevost.

haben alle diese Werke einen absichtlichen Zug, sie lassen die Innigkeit unbewußter Empfindung vermissen.

Da trat ein Ereigniß in sein Leben, das ihn für immer von solchen Darstellungen abbrachte. Im Jahre 1845 starb seine Frau, an der er mit schwärmerischer Liebe gehangen hatte. Sie war für den stillen zurückgezogenen Mann, der nur wenige Freunde, aber von den Angesehensten seiner Zeit, bei sich sah, die Seele des Hauses und des kleinen gewählten Kreises gewesen. Das kühle und verschlossene Wesen, das er stets vor der Welt und in der Gesellschaft hatte, nahm nun noch mehr zu; von jeher mehr zu elegischen Stimmungen als zur Heiterkeit aufgelegt, ließ er sich nun zu einer Melancholie gehen, die ihn nicht mehr verließ. Daher trieb es ihn auch seitdem in der Kunst wieder zur Schilderung tief schmerzlicher Vorgänge und Empfindungen. Allein nicht mehr wie früher erregten nun die dramatischen Momente vor einer furchtbaren Entscheidung sein Interesse, sondern die herben Gefühle großer Seelen, welche im Kampf gegen die brutale Gewalt roher Massen oder eines vernichtenden Mißgeschicks schon unterlegen sind. Die Werke, die in dieser letzten Periode entstanden, stehen keineswegs unter jenen, die ihn berühmt gemacht haben; ja, es sind in ihnen malerische Eigenschaften, die ersteren fehlen. Allein diese sind insofern von größerer Bedeutung, als in ihnen der Künstler, von der Zeitströmung getragen, einem wesentlichen Zuge des allgemeinen Geistes Ausdruck gibt, während die anderen mehr die Spiegelbilder persönlicher Stimmungen sind.

Zunächst gehören hierher einige historische Darstellungen, die also nicht das Vorher oder Nachher bedeutsamer Vorgänge, sondern die Empfindungen großer Menschen bei dem tragischen Umschlag ihres Lebens schildern. Napoleon in Fontainebleau, da er, eben auf dem Wege nach Paris, um an der Spitze seiner Tapferen den Eintritt der Stadt den Verbündeten streitig zu machen, die Nachricht von der schon vollzogenen Kapitulation empfangen (1845; Museum von Leipzig): der gebrochene Held, ermüdet auf einen Stuhl gesunken, wie er nun sein ganzes Werk zertrümmert und in eine gebrochene Zukunft sieht, während doch in den scharfen düstern Zügen noch Etwas von der alten Größe und Kraft drohend aufleuchtet.*)

*) Gest. von Jules François; in Aquatinta von A. Monceau. Delaroche nahm zum Theil seinen eigenen Kopf zum Modell, der mit Napoleon eine gewisse Aehnlichkeit zeigt. Der große Kaiser interessirte ihn überhaupt lebhaft: so hatte er ihn schon einmal in seinem Arbeitskabinet (Kniestück, gest. von Aristide Louis) einfach portraitartig dar-

Dann Marie Antoinette, wie sie eben, nachdem ihr das Todesurtheil verkündet ist, aus dem Revolutionstribunal kommt. Noch immer die stolze Frau, welche ihr unerhörtes Leiden, wenn es auch in ihrem rasch gealterten schönen Kopfe tiefe Spuren zurückgelassen hat, gefaßt und vornehm trägt. Der Adel ihrer Erscheinung, die leidensvolle Ruhe ihres Wesens wird noch erhöht durch den Kontrast mit den niederen Empfindungen und der fanatischen Leidenschaftlichkeit der sie umgebenden Volksgruppen; endlich das Ergreifende des Momentes durch die doppelte Beleuchtung gesteigert, indem auf das Tribunal im Hintergrund das röthliche Licht einer Lampe, auf die Königin aber der erste fahle Schein des anbrechenden Tages fällt (lebensgroße Figuren; 1852; im Besitz des Grafen Hunolstein).*) Endlich das Bild, das neben dem Herzog von Guise für sein Meisterwerk in der historischen Gattung gilt und an dem er zehn Jahre (1836—46) ge-

gestellt. Später, im Jahre 1848 malte er als Gegenstück zum „Napoleon in Fontainebleau" den kühnen Eroberer am Beginn seiner Laufbahn: wie er auf einem Maulthiere, das ein Treiber führt, über den Bernard reitet, gedankenvoll hinausschauend, wie wenn er in seine große Zukunft sähe (gest. von Jules François, in Schabmanier von Gautier). Beide Male sind die Situation, die Gestalt, der Ausdruck und Kopf des Kaisers so viel wie möglich der Realität genähert, unterschieden darin von der idealisirenden Auffassung Davids in seinen Kaiserbildern (vergl. S. 81). Phantastischer dagegen ist der unter schwerem Wolkenhimmel auf den steilen Felsen von St. Helena sitzende Napoleon vom Jahre 1852 (Skizze, im Besitz der Königin von England).

*) Gest. von Alph. François. Auch diesmal hielt sich Delaroche genau an die Wirklichkeit, wie er denn einen Bericht des Moniteur seiner Darstellung zu Grunde legte. Bezeichnend ist, was er eben mit Bezug auf seine reale Auffassung einem Freunde schreibt: „Je puis me tromper, mais dans un sujet tel que celui-ci, dont l'action s'est en quelque sorte, passée hier, son idéalité, sa vraie poésie, c'est la verité. Ainsi, enbonne conscience, je ne puis me reprocher d'avoir fait la reine trop engraissée, car cela est strictement vrai, pas plus que je ne regretterai de l'avoir mise tête nue, ce qui est historique. . . . . Il faut que le spectateur qui arrive indifférent, croie tout d'abord à ce qu'il voit, si vous voulez l'émouvoir profondément." —

Das Schicksal der königlichen Familie unter der Revolution beschäftigte Delaroche in seinen letzten Jahren noch öfters. So fanden sich in seinem Nachlaß drei Zeichnungen, wovon die erste die gewaltsame Trennung der Mme. Elisabeth, Schwester des Königs, von der Familie desselben, die zweite ihre Abführung zum Tode aus dem Gefängniß, die dritte Marie Antoinette in der Conciergerie darstellte: namentlich die letztere durch ihre durchaus realistische Auffassung merkwürdig. Die Königin, in schlechter Stube auf einem ärmlichen Bette liegend, ist gedankenvoll aufgerichtet, über den Bettschirm schaut ein Revolutionsmann wachsam herüber, während ein anderer hinter demselben, auf einem Stuhl an die Wand gelehnt, zu schlafen scheint. — Zu den historischen Bildern dieser Periode gehört noch: Beatrice Cenci mit der Mutter des von ihnen ermordeten Gatten von Nonnen zum Tode geleitet. Auch dies Bild in unheimlicher Doppelbeleuchtung (1855; gest. in Schabmanier von E. Girardet).

arbeitet hat: die Girondisten im Gefängnisse, in dem Augenblick, da sie zur Hinrichtung abgerufen werden (im Besitz des H. Benoit Fould). Die Einen mit gefaßter Ruhe und Ergebung, die Anderen mit gehobener Stimmung, alle aber gleich muthig und bereit, ihren letzten Gang zu thun; unter ihnen hervorragend zeigt Vergniaud aufmunternd auf den Leichnam Valazé's, der im Hintergrunde fortgetragen wird.*) Allein hier ist doch die Situation zu unbestimmt ausgesprochen und zu lose das die Personen verknüpfende Band. Die Gestalten, ihren verschiedenen Empfindungen, öfters mit treffender Wahrheit des Ausdrucks, hingegeben und zu individuellen Charakteren ausgeprägt, sind wol zu Gruppen verbunden, aber wie der Inhalt, der sie bewegt, doch wieder Jeden für sich beschäftigt und nicht zu gemeinsamem Handeln heraustritt, so fehlt es am geschlossenen Aufbau und an der klaren Versinnlichung des Vorgangs. Auch sieht man nicht, was die Bewegtheit soll, mit der Mehrere, die Hände emporstreckend, ihrer inneren Erregung Ausdruck geben. Es ist ein leidender Zustand, worin sich Alle befinden; sie sind daran, ihr schweres Schicksal zu erdulden, ohne mehr dagegen ankämpfen zu können, und so ist es nur die Verwandtschaft ihrer persönlichen Gefühle, die sie äußerlich zusammenbringt. Und das ist überhaupt in diesen Bildern der letzten Periode: sie schildern einen Zustand des Leidens, eine in das Lyrische übergreifende Stimmung, die sich einem unseligen Ausgang mit gefaßter Seele ergibt, aber den Konflikt schon hinter sich und daher auf den Kampf verzichtet hat. Daß aber solche Empfindungen, die sich in die Innerlichkeit des Gemüthslebens zurückziehen, nur annähernd von der Malerei vergegenwärtigen lassen, haben wir schon bei Ary Scheffer gesehen: wenn freilich auch Delaroche darin bildlicher ist, daß er immer den Anlaß, die äußere Situation näher kennzeichnet.

Was jedoch diese Werke vor den früheren auszeichnet, ist die malerische Behandlung, das Verständniß des Helldunkels und der Gesammtwirkung. Die Härte, womit in jenen die Lokalfarben nebeneinander stehen, die Gegensätze von Weiß und Schwarz, die öfters vorkommen, sind hier überwunden, die Figuren nun in einen weichen Ton mehr eingehüllt, namentlich in der geschlossenen Beleuchtung der „Girondisten" das Licht in die Schatten fein abgestuft. Ueberhaupt ist nun die Seele des Vorgangs auch in der koloristischen Stimmung, in dem Spiel von Licht und Schatten versinnlicht. Ja, Delaroche geht nun gerade nach dieser Seite bisweilen zu weit, wie

*) Gest. in Aquatinta von E. Girardet in der Größe des Originals.

Das Begräbniß Christi. Von **Paul Delaroche.**

denn in der Marie Antoinette der Kontrast der doppelten Beleuchtung ein gesuchter und raffinirter Effekt ist und so der Größe des einfachen Gegensatzes, der im Stoffe selber liegt, Abbruch thut.

Mehr aber noch als diese historischen Vorwürfe beschäftigten ihn bestimmte Momente aus dem christlichen Mythenkreise, mit denen er sich seit dem Tode seiner Gattin trug, namentlich die Leidensgeschichte der Maria. Er hielt sich nicht streng an die evangelische Erzählung, sondern vergegenwärtigte sich aus seiner eigenen Empfindung heraus die letzten Schmerzenstage der Mutter Jesu in ihren bittersten Momenten. Von 1851 an bis zu seinem Tode arbeitete er an einem Cyclus von Gemälden (in kleinen Figuren), worin er dergestalt der Betrübniß seines eigenen Gemüths in dem größeren Spiegelbilde eines namenlosen, auf eine ganze Welt sich vererbenden Schmerzes einen tieferen Ausdruck verlieh. Zuerst entstand das Begräbniß Christi (1852, im Besitz des Grafen Hunolstein);*) dann Maria am Kreuzigungstage mit den heiligen Frauen in ärmlichem Gemach, an dessen kleinem Fenster, wie man an den Speeren der Soldaten und der Tafel I. N. R. I. sieht, der unheilvolle Zug nach der Richtstätte eben vorüberkömmt;**) Maria auf dem Heimweg von Golgatha, wie sie, auf Magdalena und Johannes gestützt, zwischen altem Gemäuer mühsam der Thüre ihres Hauses zuwankt, beide 1856 nahezu vollendet, und endlich Maria in Betrachtung vor der Dornenkrone bei fahlem Lampenschein,***) ein Bild, woran er eben die letzte Hand legte, als ihn der Tod von der Arbeit abrief. Keines dieser Werke bewegt sich in der gewöhnlichen Vorstellungsweise der christlichen Malerei, keines zeigt die typischen Charaktere ihres Mythenkreises. Sie schildern den unsäglichen aber einfach menschlichen Schmerz der von einem entsetzlichen Schicksal Getroffenen. Nur an der großen Art, wie diese Menschen der Verzweiflung sich hingeben, an der unheimlichen und mysteriösen Stimmung, welche aus der Anordnung sowol als der Beleuchtung mit eindringlicher Kraft zum Beschauer spricht, fühlt man, daß hier ein unendliches weithin tragendes Unglück über ein bedeutsames Geschlecht hereingebrochen ist. Auch die ideale Gewandung und die Tiefe des Ausdrucks zeigen an, daß wir es hier mit Personen und Dingen zu thun haben, die über das gewöhnliche Dasein

*) Gest. von Henriquel Dupont.

**) Gest. in Schabmanier von E. Girardet; nach dem Tode Delaroche's um 41,000 Francs von G. von Eichthal erstanden.

***) Beide gest. in Schabmanier von E. Girardet.

hinausragen und über ihr Zeitalter im Andenken der folgenden fortleben. Dennoch hat die Erscheinung dieser Menschen, die Versinnlichung ihrer Empfindungen das Gepräge der Wirklichkeit. So, können wir uns vorstellen, hat Maria gelitten, wenn sie mehr als ein gewöhnliches Weib war, so vergingen in gemeinsamem Jammer den h. Frauen und den Jüngern Petrus und Johannes die letzten schweren Tage, wenn sie zwar von niederem Stande, aber edle Naturen waren.*) Auch hier also das Ineinander von realer und idealer Auffassung, das Delaroche kennzeichnet. Doch auch hier, so muß man bei unbefangener Betrachtung zugestehen, mehr ein Schwanken zwischen beiden Weisen, als ein voller Einklang; zu schroff tritt oft die natürliche Heftigkeit des Gefühls hervor, während andrerseits die Größe und Würde der Erscheinung in's Pathetische und Anspruchsvolle spielt.

Das Erstere aber ist namentlich der Fall mit den beiden bekannten Darstellungen: Maria am Fuße des Kreuzes (im Museum von Lüttich) und Jesus mit dem Kelche im Oelgarten, die in dieselbe Zeit fallen.**) In beiden überschlägt sich die Gewalt des Ausdrucks und verzerrt fast die Gesichtszüge, so daß der Formenadel, den beide Köpfe haben sollen, wieder verloren geht. Auch in diesen Gemälden ist es darauf abgesehen, die Seelenstimmung der Personen durch eine besondere Beleuchtung noch ausdrücklicher hervorzuheben, und wieder geht Delaroche bis an die Grenze, wo der malerische Schein für sich zum selbständigen Reiz wird. Aehnlich ist es mit der „jungen Märtyrerin zu Docletian's Zeiten" (lebensgroß, 1855),***) die in Frankreich selbst bei den strengen Kritikern entschiedenen Beifall gefunden hat. Auf der Tiber schwebt, die untere Hälfte verhüllt von den Wellen, der Körper des schönen jungen Mädchens mit gebundenen auf dem Leib ruhenden Händen. Schon ist die Sonne untergegangen; der dunkle Himmel hüllt den landschaftlichen Hintergrund und zwei Figuren, die vom Ufer aus den Leichnam bemerken, in seine ahnungsvollen Schatten. Aber wie versöhnt leuchtet aus dieser Dämmerung der durch seine Glorie und aus sich selber leuchtende Kopf und Oberkörper der Todten, wie wenn

---

*) Das fünfte dieser Bilderreihe ist nicht fertig geworden: es stellt Maria dar, wie sie ohnmächtig in die Arme ihrer Frauen sinkt, in demselben niederen kahlen Gemache, aus dessen Fenster sie (auf dem zweiten jener Gemälde) Jesum zum Tode hat vorüberziehen sehen. Gest. von Girardet in Schabmanier, nach einer Zeichnung.

**) Beide gest. von Jules François.

***) Gest. in Schabmanier von H. Eichens. Das Bild ist nach dem Tode Delaroche's um 36,000 Fr. in den Besitz G. von Eichthals gekommen; eine Wiederholung ehedem in der Kunsthandlung Goupil.

sie zu einem überirdischen Leben wiedererwachte. Hier ist der religiöse Inhalt in der malerischen Stimmung, die mit dem Zauber poetischer Erscheinung auf den Beschauer wirken will, durchaus aufgegangen. Für uns Deutsche freilich ist der Mangel an naiver Schönheit und Empfindung, das Moderne und Effektvolle der Darstellung zu fühlbar, als daß wir an dem Bilde dasselbe Gefallen finden könnten, wie die Franzosen.*)

Noch entstanden in den letzten Lebensjahren des Künstlers einige tüchtige Portraits: des Fürsten A. Czartoryski, des Bankiers Emile Pereire und von Thiers. Daß Delaroche für das Bildniß eine ungewöhnliche Begabung hatte, läßt sich denken. Die Gewissenhaftigkeit, womit er der Realität von Außen wie in ihrer Tiefe beizukommen suchte, sein Talent, in eine durchbildete Form das innere Leben herauszuführen, der Ernst der Auffassung endlich, der sich jede Einmischung willkürlicher Einfälle versagte: das Alles befähigte ihn, die Natur einer entschiedenen Persönlichkeit in ihrer gesammelten Kraft zu fassen. Auch war es ihm selber angelegen, an den bedeutenden Männern seiner Zeit, und zwar von den verschiedensten Berufsklassen, seine Kunst zu erproben, so daß er wol auch den einen und anderen aus freien Stücken malte und dann das Bild zum Geschenk machte. Er portraitirte Staatsmänner, wie Guizot**) und Thiers, Künstler, wie H. Vernet und den Stecher Henriquel Dupont,***) den Poeten Lamartine, in Rémusat den denkenden Kopf, den großen Finanzmann Pereire, einen hervorragenden Industriellen in Schneider, aus der vornehmen Welt Männer wie den Herzog von Noailles und den Fürsten Czartoryski, die auch persönlich bedeutend sind, endlich Pabst Gregor XVI., wo freilich der Mönchskopf mit den Schlemmerzügen den Ausdruck geistiger Bedeutung weniger aufkommen ließ (in Versailles).†) Immer gibt er mit gediegener Behandlung das Individuum in seiner vollen Realität; er faßt es von

*) Altbiblische Stoffe hat Delaroche selten behandelt. Doch ist ein Bild aus diesem Kreise, das auch bei uns durch den vorzüglichen Stich von Henriquel Dupont bekannt ist, wie die übrigen erst nach seinem Tode ausgestellt, sehr beifällig aufgenommen worden; die Aussetzung des kleinen Moses auf dem Nil, wobei seine Schwester, eine anmuthige Gestalt von orientalischem Typus im ersten Jugendalter, halb im Schilf versteckt, beobachtet, was nun weiter vorgehen wird (1833, lebensgroße Figuren, im Besitz der Baronin James Rothschild). Der alttestamentliche Gegenstand ist als dankbares Motiv zu einer reizvollen Erscheinung ebenfalls rein malerisch behandelt, und zwar diesmal mit einer bei Delaroche seltenen Helle und Tagigkeit des Kolorits.

**) Gest. von Calamatta.

***) Gest. von Aristide Louis.

†) Gest. von Henriquel Dupont.

seiner tüchtigen Seite, nicht gerade zu einer schlagenden Wirkung, welche seinen Charakter in erregter Weise offenbarte, sondern in seiner einfachen, das innere Wesen ruhig und fest in sich schließenden Erscheinung. Nur ist die Emsigkeit, die Mühe der Vollendung bisweilen allzu fühlbar. Sehr lebendig und geistreich ausgeführt sind die Bleistiftzeichnungen (Lamartine, H. Vernet, H. Dupont), in denen er die Persönlichkeit rascher und nicht minder festhielt, als in seinen Oelgemälden.

Die Revolution von 1848 trieb den Künstler noch tiefer in seine Einsamkeit und seine melancholischen Stimmungen. Seine hervorragende Stellung zwar legte ihm die Pflicht auf, sich der Kunst und seiner Berufsgenossen, die beide unter der Gährung der Dinge litten, anzunehmen und ihre Interessen bei der neuen Regierung zu vertreten. Ueberall sollte er helfen, nach allen Seiten vermitteln und von edlem Charakter, wie er war, unterzog er sich uneigennützig, indem er alle ihm selber angebotenen Arbeiten ablehnte, diesen widerwärtigen Geschäften. Allein er empfand es schmerzlich, wie nun alle Kultur und Kunst in Frage gestellt war; er fühlte sich tief entmuthigt und meinte, seine Zeit sei um, wie nach der Bewegung von 1830 die der Gros und Gérard um war.*) Als sich dann die Wogen des öffentlichen Lebens beruhigten, da kam auch ihm wieder mit den besseren Tagen Lust und Liebe zur Arbeit. Wir haben gesehen, wie er sich dann fast ausschließlich der Darstellung eines großen Leidens widmete und wie ihm hierfür endlich die Schmerzen der Maria als der höchste Ausdruck erschienen. Allein wenn er auch für seine Freunde und Bekannte noch immer offenes Haus hielt, so verschloß er doch den Künstler und seine neuen Werke in die Stille des Ateliers, wo nur wenige Vertraute Zutritt hatten. Seltsam, wie der Mann, der von Allen den

*) Folgende Briefstelle (von Delaborde mitgetheilt) aus dem Jahre 1848 läßt uns einen Blick thun in das Innere des Menschen, wie des Künstlers während des letzten Jahrzehnts seines Lebens: „L'art est perdu pour long-temps en France, et si le gouvernement actuel m'offrait des travaux (wie das bald darauf wirklich und in ausgedehntem Maße geschah) je suis dans une position à les refuser, par sympathie pour les misères de mes camarades. Si j'avais l'âme moins inquiète, si jétais capable de m'absorber au milieu de ces émotions révolutionnaires, si enfin j'entrevoyais la possibilité de produire... Mais vous me connaissez, mon ami, et vous savez depuis long-temps avec quelle ardeur j'accepte tout ce qui peut briser le coeur. Trouverai-je assez d'indifférence aujourd'hui pour travailler avec fruit? Depuis bientôt trois ans j'ai beaucoup souffert, et ma douleur n'a pas augmenté mon energie."

größten Erfolg gehabt, schließlich auf den Beifall des Publikums ganz verzichtete.*)

Wie es kam, daß Delaroche, obwohl er an Eigenthümlichkeit und natürlicher Begabung hinter Delacroix sowol als Ingres zurückblieb, vor allen seinen Zeitgenossen zu so großem Ansehen gelangte, hat sich uns schon im Verlauf der Darstellung ergeben. Er hat, um es kurz zu wiederholen, der in seiner Zeit wirksamen Geistesrichtung einen deutlich ausgeprägten und dem ästhetischen Bedürfniß der Gebildeten durchaus entsprechenden Ausdruck verliehen. Und zwar der Form wie dem Inhalt nach. Jenes durch das Maß und seine die Gegensätze vermittelnde Bestimmtheit der Darstellung; dieses durch die Behandlung großer Wechselfälle der Geschichte, worin das Schicksal eines hervorragenden Individuums zugleich die Erfüllung einer welthistorischen Bewegung ist.

Damit hat er in der Malerei vollzogen, was Andere namhafte Talente auf anderen Gebieten des Geistes gethan haben. Allein was ihn auf seinem Felde bedeutender erscheinen ließ, das war, daß er eine neue Welt, die der Geschichte seiner Kunst vollständig gewonnen zu haben schien. Von den mythischen und den klassischen Stoffen hatte sich fast ausschließlich das sogenannte historische Gemälde bis in die neueste Zeit genährt; an ihre Stelle, die sich für das Bewußtsein der Zeit ausgelebt hatten, schien nun durch Delaroche die Realität der Geschichte zu treten, und nicht blos die äußere, sondern eine solche, die von der Seele des Weltlaufs und großer Menschenleben bewegt war. Freilich war, wie wir gesehen, diese

*) Die bedeutenden Werke von Delaroche sind sämmtlich schon angeführt. Noch bleiben zu erwähnen: Kinder vom Sturm überrascht (1825, gest. in Aquatinta von J. W. Reynolds); Tod des Agostino Caracci; Galilei in seinem Studirzimmer, in einen Folianten vertieft (1834); Engelskopf in der Weise der Florentiner (nach den Zügen seiner Gattin, 1835; gest. von A. Blanchard, auch von F. Girard in Schabmanier); die Sieger der Bastille vor dem Rathhause (1839; 1830 von der provisorischen Regierung bestellt, seit seiner Ablieferung in den Vorrathskammern des Stadthauses, gest. in Aquatinta von A. Jazet); Christus mit den schlafenden Jüngern in Gethsemane (1846); Christus, die Hoffnung und Stütze der Leidenden (1851, Skizze); letzte Kommunion der Maria Stuart (1853, Skizze); Flucht nach Aegypten (1853, Skizze); italienische Mutter mit ihrem Kinde (1854); die Portraits des Baron Mallet und des Grafen Pourtalès. Endlich noch die Zeichnungen: Schiffbruchscene (1846), Christus sein Kreuz tragend (1853), Gefangennahme Christi (1853), die Jungfrau mit dem Christuskinde (1856).

Errungenschaft nicht von Dauer. Aber indem sich der Maler seinerseits nun der evangelischen Geschichte zuwandte, faßte er auch diese rein menschlich und ihre Katastrophe als ein tief gemüthliches Leiden von allgemeinem Interesse, als ein solches, wie es die moderne Zeit so gerne zum Gegenstande ihrer Betrachtung macht.

Immerhin aber, wie sehr auch die französischen Kritiker die Schöpfungen seiner letzten Zeit hervorheben mögen, beruht seine Bedeutung auf jenen Werken der ersten Periode. In ihnen zeigt sich vornehmlich seine innere Verwandtschaft mit anderen hervorragenden Männern der Zeit. Sein Geschichtsbild verhält sich zu dem romantischen, wie ungefähr die Geschichtsschreibung Augustin Thierry's zu der Barante's. Beide, Thierry und Delaroche, vernachlässigen keineswegs die „Lokalfarbe", das äußere Gewand der Zeiten, sie wissen es so gut zu treffen, wie irgend ein Romantiker; aber sie dämpfen es ab, um in künstlerischer Abrundung die Personen und Vorgänge selber und in ihnen das Triebwerk des geschichtlichen Lebens hervortreten zu lassen. Thierry allerdings ist der überlegene Geist, der den Stoff der äußeren Realität durchaus beherrscht und nur als Mittel gebraucht, während der Maler mit befangenerer Anschauung nicht selten allzu großes Gewicht darauf legt. Beide aber streben, wenn auch der Historiker natürlich anders als der Maler, nach einem klaren Gleichmaß zwischen Erscheinung und Inhalt.

Dieses Streben nach Gleichmaß war es auch, was Delaroche trieb, in seiner Darstellung die romantische mit der idealen Kunstweise zu vermitteln. Hierin berührte er sich mit den Poeten C. Delavigne und A. de Vigny. Indeß mit Diesem noch mehr als mit Jenem, wiewol er öfters gerade mit Letzterem ist verglichen worden. Delavigne, der von der klassischen Weise herkam, konnte sich nur langsam und schwer von ihr losmachen; die dramatischen Schulregeln der Racine und Corneille sind ihm lange nachgegangen. Als er in seinen späteren Stücken zu bewegterer Handlung, spannenden Konflikten und zur farbigen Schilderung romantischer Zeiten fortschritt, kam er doch weder über das deklamatorische Pathos jener Schule noch über die typische Allgemeinheit ihrer Charaktere hinaus. Worin er Delaroche verwandt ist, das ist die Geschicklichkeit der Inscenesetzung, das Klare und Maßvolle der Darstellung, die immer elegante und sorgsam ausgearbeitete Ausdrucksweise. Auch darin gleichen sie sich, daß Beide, ohne etwas Hinreißendes zu haben, doch durch ihre vermittelnde Stellung wie durch jene Sauberkeit der Ausführung in der Gunst

des gebildeten Bürgerthums standen. Sie waren zudem Freunde und nicht ohne direkte Einwirkung auf einander, wie sich denn der Poet an den Kindern Eduards des Malers zu einem Drama inspirirte. — Tiefer geht die Verwandtschaft mit A. de Vigny, der wie Delaroche der romantischen Schule näher stand. Was beide von vorherein gemein haben, ist das Streben nach Realität der Darstellung; aber nach einer solchen, welche über die äußere Erscheinung hinaus den inneren Charakter großer Menschen unter dem Einfluß mächtiger Leidenschaften und der ihre Zeit bewegenden Konflikte erfaßt.*) Doch auch ihre Empfindungsweise, ihre gemüthliche Auffassung des Lebens bietet gemeinsame Züge. Beide schildern mit Vorliebe das Schicksal ungewöhnlicher Individuen, wobei sie unter dem Druck eines tiefen Leidens zu Grunde gehen — Vigny besonders gerne den Dichter in dem vernichtenden Kampf mit der Gesellschaft und ihren materiellen Interessen; — sie gefallen sich in der tief eingreifenden aber wieder maßvoll eingehaltenen Zeichnung eines untröstlichen Schmerzes. Und auch Delaroche sucht hierbei öfters, was Vigny vor Allem angelegen ist, in den Wechselfällen großer Persönlichkeiten zugleich eine tiefere Idee von allgemeiner Bedeutung zu versinnlichen. Andrerseits haben sich beide auf den künstlerischen Ausdruck des Charakters und der Menschen vergangener Epochen trefflich verstanden. Endlich ist auch dies Beiden eigen, daß sie unablässig das höchste Ziel vor Augen haben und kein Erzeugniß aus den Händen lassen, das nicht so weit als ihnen möglich vollendet ist.

Nicht wenig hat gerade dieses unermüdliche Streben nach immer größerer Vollendung zum Erfolg des Künstlers beigetragen. Ein Ingres und Delacroix waren gleich mit der ganzen ursprünglichen Fülle ihres Talentes hervorgetreten, das sich dann Jahre lang auf gleicher Höhe erhielt;

*) Was man von dramatischen Kunstwerken will, schreibt V. einmal: „c'est le spectacle philosophique de l'homme profondément travaillé par les passions de son caractère et de son temps; c'est donc la vérité de cet homme et de ce temps; mais tous deux élevés à une puissance supérieure et idéale qui en concentre toutes les forces.“ Oeuvres, Paris 1838, Tom. I. p. 13. Im Gegensatz aber zum klassischen Drama formulirt er wie folgt die Aufgabe des modernen Dramatikers: „Il créera l'homme, non comme espèce, mais comme individu, seul moyen d'intéresser à l'humanité; il laissera ses créatures vivre de leur propre vie, et jettera seulement dans leurs coeurs ces germes de passions par où se préparent les grands événemens; puis, lorsque l'heure en sera venue . . . ., il montrera la destinée enveloppant ses victimes dans des noeuds aussi larges, aussi multipliés, aussi inextricables que ceux où se tordent Laocoon et ses deux fils.“ Oeuvres, Tom VI, p. XVIII.

so erregten ihre späteren Leistungen beim größeren Publikum immer nur das gleiche Interesse, selten ein anderes oder tiefer greifendes. Delaroche aber zeigte fast mit jedem neuen Werke einen Fortschritt seiner Kunstweise zu höherer Meisterschaft. Immer arbeitete er mit einer Besonnenheit, welche die Einbildungskraft auf Schritt und Tritt begleitete, mit einem Bewußtsein, das sowol den Geistesrichtungen der Zeit als den Bedingungen der modernen Kunst bis in ihre geheimsten Fäden nachspürte. Er ersetzte auf diese Weise, was ihm an instinktiver Naturmacht der Phantasie und an naiver Tiefe der Empfindung abging.

Denn kein Zweifel, daß es ihm daran fehlte. Wol schon aus der bisherigen Darstellung hat sich dem Leser ergeben, daß der Künstler von seinen Zeitgenossen überschätzt worden. Allen seinen Werken mangelt, um es kurz zusammenzufassen, der packende Zug einer schöpferischen Anschauung, das unmittelbar Lebendige, das Ursprüngliche des die Natur mit genialem Griff erfassenden Talentes. Man fühlt bald die Kühle dieser mit allen Mitteln arbeitenden Einbildungskraft und die Mühe der Vollendung. Etwas Lebloses kommt so in die sorgfältig studirten, mit aller Kunst ausgeführten Gestalten, in ihre überlegte Anordnung. Kaum eine Bewegung hat den freien Wurf, das Instinktive und Momentane der naiv aus sich selber wirkenden Natur. So ist auch das Kolorit meistens mager, abgedämpft — der Hemicycle macht eine Ausnahme, — nicht frank und voll, nicht erwärmt von jener Gluth und Tiefe, worin das innen gährende Leben wiederzittert; bisweilen sogar matt, wie wenn es die Frische des natürlichen Farbenscheins absichtlich abstreifte. Ohne Energie, ohne Charakter und Frische ist endlich auch der Vortrag. Man muß es wiederholen: nicht seinen künstlerischen Fähigkeiten allein hatte Delaroche seinen großen Erfolg zu verdanken. Seine Intelligenz, und wenn ich so sagen darf, seine literarische Anschauungsweise thaten dazu mindestens ebenso viel, und zwar in einer Form, welche neben der malerischen Phantasie herging, ohne sich ihr unterzuordnen. —

Seine Eigenschaften, namentlich aber seine vermittelnde Stellung zwischen den verschiedenen Kunstweisen befähigten den Künstler eine große Schule zu bilden. Wie es früher mit David gewesen, so zog nun auch sein Ruf selbst aus fremden Ländern die jungen Künstler herbei. Keiner verstand so wie er den praktischen Unterricht in bestimmte Principien zu fassen und mit klaren einleuchtenden Erörterungen zu begleiten. Seine eigene Kunstweise freilich, in einem fortwährenden Bildungsprozeß begriffen

und ohne Styleigenthümlichkeit, ohne bestimmt ausgeprägten Charakter ließ sich nicht überliefern. Die Zersplitterung der Form wie dem Inhalt nach, welche die neueste Phase der französischen Malerei kennzeichnet, kommt schon in der Verschiedenheit der Richtungen zu Tage, welche seine Schüler eingeschlagen. Aber sie zeigen gemeinsame Merkmale, die auch der Kunst heutigen Tages noch zu Gute kommen: eine sorgsame Durchbildung der künstlerischen Erscheinung nach der Natur und ein besonnenes Verwenden aller Mittel der Darstellung zu einer maßvollen und ansprechenden Wirkung, welche den meist interessanten Inhalt der modernen Anschauung nahebringt. Und so sind namhafte Meister der neuesten Zeit: die Gérôme, Hamon, Hébert, Gendron, Jalabert, Landelle, Antigna, Ed. Frère, Edm. Hedouin, aus jener Schule hervorgegangen. Daß in dieser freilich der Einfluß einer energischen und durchgreifenden Kraft, wie sie Ingres hatte, fehlte, das zeigte sich auch äußerlich an dem ausgelassenen tollen Treiben der Schüler, wodurch Delaroche sich endlich gezwungen sah die Schule zu schließen. Er war der letzte Mittelpunkt, um den sich die Mehrzahl tüchtiger junger Kräfte sammelte, der aber nicht mehr im Stande war, die auseinanderstrebenden individuellen Talente und Neigungen des neuen Geschlechtes einem gemeinsamen Ziele entgegenzuleiten. So bildet er das letzte große Glied in der Entwicklung der modernen französischen Malerei, den Endpunkt der Hauptperiode, in der sie einen geschlossenen Gang nahm. Die neue und geringere Zeit, welche seitdem entschieden eingetreten, setzt an die Stelle hervorragender Meister und Führer von Schulen die Masse der kleineren Talente, welche den durch jene mächtig angewachsenen Strom der Kunst durch hundert Kanäle in alle Gebiete leiten. Doch ehe wir zu diesen übergehen, haben wir uns noch mit einer großen Kraft zu beschäftigen, welche jenen Führern ebenbürtig zur Seite steht. Näher bildet sie zu Delaroche die Ergänzung, indem sie in der Gegenwart selber noch eine ächte malerische Schönheit entdeckt und in den geläuterten Schein der Kunst erhebt.

Viertes Kapitel.

L. Robert. Das Sittenbild des italienischen Volkslebens in stylvoller Auffassung.

1.

Leopold Robert.

In der Künstlergruppe, mit welcher sich das gegenwärtige Buch beschäftigt, nimmt Leopold Robert einen abgesonderten Platz für sich ein.*) In ihm sind ihre gemeinsamen Charakterzüge, die Vermittlung der Gegensätze des Klassischen und Romantischen sowie die Richtung auf die geschichtliche Malerei, weniger bestimmt ausgesprochen. Er hat sein Leben lang dem Kampf jener beiden Schulen ferngestanden, und als dann mit den dreißiger Jahren die Spannung nachließ und die Geschichtsmalerei auf Vereinigung der beiden Kunstweisen ausging, auch an diesen neuen Bestrebungen keinen Antheil genommen. Allein wir werden sehen, wie sich diese Vereinigung, welche Delaroche mit Ueberlegung anstrebte, in ihm unabsichtlich und unbewußt vollzog. Darin berührt er sich mit H. Vernet, von dem er sich aber durch die Anstrengung, mit der er arbeitete, und das hohe Ziel, das er vor Augen hatte, wieder unterscheidet, wogegen er in diesen beiden Beziehungen mit Delaroche verwandt ist. Andrerseits nähert sich die Auffassung, mit der er ein Stück realer Gegenwart über die kleine Welt des Sittenbildes hinaus zu stylvoller Erscheinung brachte, der geschichtlichen Anschauung. Dies sowie die hervorragende Stellung, die er sich in der modernen Kunst errungen hat, sichert ihm seinen Platz neben den Führern der verschiedenen Richtungen. Daher fasse ich ihn und die Künstler, die nach seinen Vorgang denselben Gegenstand und in ähnlichem

*) Vergl. Léopold Robert, sa vie, ses oeuvres et sa correspondance pas F. Feuillet de Conches, 2e édition, Paris 1854.

Sinne behandelt haben, noch in dieses Buch und nicht in das nächste, das unter Anderem die mannigfaltigen Gattungen der Genremalerei betrachtet. So bildet für uns L. Robert den Uebergang von der historischen Kunst zu der letzteren.

L. Robert war 1794 zu la Chaux-de-Fonds im Kanton Neufchâtel als der älteste dreier Söhne von unbemittelten Eltern geboren, deren Einkommen eben ausreichte ihren Kindern eine gute Erziehung zu geben. Schon als Knabe zeigte er Lust und Anlage zum Zeichnen, die jedoch plötzlich in einen rastlosen Lern- und Leseeifer umschlug: wie wenn jetzt schon das Fragmentarische, das in seiner künstlerischen Begabung lag, an den Tag kommen sollte. Da er aber in ein Geschäft eingetreten war, erwachte die alte Neigung wieder, der nun der Vater ihren Lauf ließ. In dem benachbarten Locle waren damals seit Jahren die Gebrüder Girardet namentlich als Kupferstecher thätig, und als nun der Eine von ihnen, Charles, seit einiger Zeit in Paris ansässig, dorthin 1810 von Locle zurückkehrte, wurde der junge Robert seiner Obhut anvertraut, um sich unter ihm ebenfalls zum Stecher heranzubilden. In Paris trat er bald in David's Atelier ein, um unter dem damals weltberühmten Meister in der Zeichnung weiter zu kommen, als ihn Jener bringen konnte. David wurde auf den Schüler aufmerksam, der mit unermüdlichem Eifer ein ernstes Streben nach korrekter Formengebung verband, und bewog ihn neben seiner Stecherkunst gleich emsig die Malerei zu treiben, um in beiden gleichmäßig sich auszubilden. 1815 hatte der Künstler alle Hoffnung als Kupferstecher den großen Preis davonzutragen, der ihm als Pensionär der französischen Akademie einen fünfjährigen Aufenthalt in Rom gesichert hätte: da kam durch den Sturz des Kaiserreichs das Fürstenthum Neufchâtel an Preußen und Robert wurde, als ein Angehöriger desselben, von der Liste der Preisbewerber gestrichen. Es war eine herbe Täuschung, die er um so bitterer empfand, als er schon von Haus aus das Leben schwer nahm und zu düsteren Stimmungen gern sich gehen ließ. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, brachte er sich, so gut es ging, mit Portraits vorwärts; innerlich verzehrt von heißer Sehnsucht nach Italien und tief entmuthigt, da die Mittel seiner Eltern erschöpft waren und er auf jene Reise seine ganze Zukunft gebaut hatte. „Wenn man auf seinem Wege Hindernissen begegnet ist, so schreibt er zu dieser Zeit (1817) einem Freunde, so mißtraut man seinem Talente und seinen Fähigkeiten.“ Doch das Schicksal meinte es sein Leben lang besser mit ihm, als er selber. Es fand sich ein reicher Kunstfreund und Landsmann,

H. Roullet de Mezerac, der das Talent des jungen Malers errieth und ihm auf unbestimmte Zeit die Mittel vorschoß zu einem dreijährigen Aufenthalte in dem Lande, wonach all sein Sinnen und Trachten gerichtet war. Mit den glücklichsten Ahnungen machte er sich nun auf den Weg. „Alles lacht mir jetzt," so schrieb er kurz vor der Abreise (1818) an denselben Freund: „die Hoffnung des Erfolges steht mir vor Augen; es verlangt mich nach neuen Studien und dieses Gefühl scheint mir der Vorläufer des Fortschrittes."

Noch schwankte er, in Rom angekommen, zwischen der Kunst des Malers und der des Stechers. Es schwebte ihm der Plan vor, die Fresken Raphaels und Michelangelo's zu stechen, und zwar, wie er immer die ächte ernste Kunst im Auge hatte, in der strengen Weise des bloßen Grabstichels (ohne Anwendung von Scheidewasser). Daher verwendete er in der ersten Zeit ein besonderes Studium auf die Zeichnung. Allein schon nach wenig Monaten ging er ganz zur Malerei über. Die Eindrücke der ewigen Stadt, die er nach allen Seiten durchstreifte, die neuen Anregungen, die er so täglich empfing, waren zu mächtig, als daß ihn die Reproduktion von Werken früherer Zeiten befriedigt hätte. Auch scheint ihn bald die lebendige Gegenwart, Land und Leute, mehr beschäftigt zu haben, als das Studium der alten Meister. Aus der Schule David's, an den er übrigens Zeit seines Lebens mit dankbarer Verehrung zurückdachte, nahm er nun in seine neue Laufbahn nichts mit hinüber, als den Grundsatz, sich unablässig nach der Natur zu bilden. „Ich suche, so schreibt er 1819 jenem Freunde, dem Medailleur Brandt in Berlin, in Allem der Natur zu folgen. David sagte uns immer, daß dies der einzige Meister sei, dem man folgen könnte, ohne die Gefahr, sich zu verirren." Als er eine Menge Skizzen beisammen hatte, versuchte er sich zuerst in Interieurbildern. In der malerischen Stimmung der antiken Ruinen und der Kirchen war ihm wol zuerst der große Charakter Roms aufgegangen, zumal gerade damals jene Gattung durch Granet beliebt geworden. Doch, so sagte ihm dieser, da er ein solches Bild zu sehen bekam, das Mauerwerk möge er denen lassen, die sich nicht auf die Figuren verständen; ein Wort, das wol Robert mit bestimmt haben mag, sich entschieden dem Fache zuzuwenden, worin er seine eigentliche Kraft bewähren sollte. Denn es war doch das bewegte Leben, namentlich die Schönheit des italienischen Volkes, was ihn vorab anzog und seine Phantasie beschäftigte.

Gerade damals, da er hierin einen würdigen Gegenstand für die Kunst entdeckte, trat ein günstiger Umstand ein, der ihm die malerische

Erscheinung desselben von einer neuen und ursprünglichen Seite erschloß. Das Brigantenwesen hatte dermaßen überhand genommen, daß die päbstliche Regierung sich gezwungen sah gründlich einzuschreiten und mit den wol organisirten Schaaren, die fast wie eine zweite Macht im Staate sich gerirten und alle Wege beherrschten, einmal so viel wie möglich aufzuräumen. Das alte Räubernest Sonnino wurde fast gänzlich aufgehoben, seine Bewohner nach Rom geschleppt und in das Kastell St. Angelo oder das Gefängniß der Termini gesperrt. Auf Robert, der die Erlaubniß erhielt unter den Gefangenen sich aufzuhalten, machte die herbe naturwüchsige Schönheit dieser von der glättenden und abschwächenden Hand der Civilisation noch unberührten Racemenschen tiefen Eindruck. „Ich war überrascht und gefesselt, so schreibt er später an Brandt, von diesen italienischen Gestalten, von ihren merkwürdigen Sitten und Gebräuchen, ihrer malerischen und abenteuerlichen Tracht. Ich nahm mir vor, das Alles mit der größten Wahrheit wiederzugeben, namentlich aber mit jener Einfachheit und jenem Adel, der diesem Volke eigen und ein wol erhaltener Zug seiner Vorfahren ist.“ Damals freilich waren die Briganten noch nicht, wie heutzutage, im Solde neapolitanischer Bourbonen herabgekommenes Gesindel von feiger und blutdürstiger Grausamkeit, das der Widerwille einem tüchtigen Staatswesen arbeitend sich einzuordnen zu ihrem elenden Handwerk treibt. Es war etwas Heldenhaftes in diesen Stämmen, welche eine unzähmbare Natur und die Scheu vor stiller geregelter Beschäftigung zu einem wilden und gesetzlosen Leben in den Bergen trieb. Für diese Briganten hatte das römische Volk selber noch eine geheime Bewunderung. Das stolze Selbstgefühl ihrer Unabhängigkeit gab ihrem Wesen Würde, ihrem Gebahren den Zug einer ungebändigten Größe. Andrerseits freilich ist es für das moderne Kunstleben bezeichnend, daß es Verbrecher waren, unter denen Robert die ersten Menschen von ungebrochener Kraft und Schönheit entdeckte.

Die Bilder aus dem Brigantenleben, welche er Anfangs der zwanziger Jahre nach seinen vielfachen in den Termini genommenen Skizzen und Studien malte, fanden in Rom entschiedenen Beifall. Er war der Erste, der mit dieser Gattung Glück machte. Meistens Darstellungen einfacher Situationen und Vorgänge, wie sie jeder Tag bringt: Räuber mit seiner Frau, mit seiner Familie in der Höhlung eines alten Kastanienbaums zur Wehre sich rüstend (1820), verwundeter Räuber (im Besitz des Königs von Belgien), ein anderer mit dem Tode kämpfend, das eine Mal

allein, das andere Mal mit seiner verzweifelnden Frau, Briganten in den Bergen von Terracina, solche beim Ueberfall eines Nonnenklosters (in zwei verschiedenen Kompositionen) oder junge Mädchen raubend, Brigantenweib, das über den schlafenden Mann wacht (vierzehnmal wiederholt), endlich ganze Brigantenfamilien in verschiedenen Momenten ihres umschweifenden wechselvollen Daseins. Zugleich aber begann er schon damals römische Landleute und neapolitanisches Volk in den einfachen Zuständen täglicher Gewöhnung, in der unbewußten Erscheinung ihres malerischen Wesens zu schildern: ein alter Hirte und seine Tochter, bei einem Madonnenbilde eingeschlafen (1820); eine Alte, einem jungen Mädchen weissagend; Fischer mit der Mandoline und junges Mädchen von der Insel Procida; Mädchen von Frascati beim Stelldichein; Pilgerinnen auf der Rast in der Kampagna (1823); zwei junge Neapolitanerinnen, vom Feste zurückkommend; Neapolitanischer Tanz auf Capri; Mädchen von Frascati mit Blumen und Früchten; Weib von Procida an der Küste, während eines Sturmes ihren Mann erwartend u. s. f.

Die Ausstellung, welche Robert mit einer Anzahl dieser kleinen Gemälde Anfangs der zwanziger Jahre zu Rom veranstaltete, war für seine ganze Laufbahn entscheidend. Sie brachte den Namen des rasch beliebten Künstlers in alle gebildeten Kreise und verschaffte seinen Werken raschen Absatz. So lange hatte man, auch in Rom, die klassischen Gestalten des Alterthums, die Achilles und Agamemnon, bewundern, dann zu den in christliche Frömmigkeit verflüchtigten Figuren der Nazarener hinaufblicken müssen; nun zeigten diese kleinen Genrebilder, wie das volle frische Leben der Gegenwart keine geringere Schönheit enthalte und auch das Alltägliche, mit sinnigem Auge angesehen, den Adel einer großen malerischen Erscheinung an sich trage. Dazu kam der romantische Reiz, den nicht blos das Brigantentreiben hatte im Gegensatz zu der Gesittung des modernen Lebens, sondern doch auch das ursprüngliche, noch charakter- und naturvolle Wesen des italienischen Volkes überhaupt. Und in Wahrheit, Robert hatte dessen Schönheit, an der man bisher stumpfen Blickes vorübergegangen, nun gleichsam enthüllt und an den Tag gebracht. Von der klassischen Schule und Anschauung war ihm gerade genug geblieben, um das antike Element, die edle gemessene Form und Bewegung in den Gestalten, die er auf den öffentlichen Plätzen belauschte, zu entdecken und geläutert hervorzuheben, während ihn doch andrerseits sein entwickelter Sinn für alle natürliche Erscheinung in den Grenzen der Realität erhielt. Aber

auch das Romantische dieses Lebens, das malerische Kostüm, die nationale Bestimmtheit, der Charakter der Racen, die unbeschnittene Kraft ihrer Empfindung wußte er künstlerisch zu verwerthen. Endlich hatten auch seine einfachsten Darstellungen eine ganz eigenthümliche Wirkung durch die Stille und Tiefe des Ausdrucks, das Seelenvolle einer einsamen von der Welt gleichsam abgeschlossenen Stimmung. Es ist, wie wenn dies Geschlecht empfände, daß es der letzte Ueberrest einer untergegangenen schönen Welt sei und in seinem eng beschränkten Kreise nichts gemein habe mit der tobenden Gährung, den zerwühlenden Interessen und Leidenschaften des Jahrhunderts: wie in unbewußter Schwermuth über seine Einsamkeit und die feindseligen Strömungen der Zeit. Diese Stimmung kam aus Roberts eigenem Gemüth über seine Figuren und prägte sich mit den Jahren immer deutlicher aus. Aber daß er sie zwanglos in diesen Gestaltenkreis legen konnte, ja eben damit der in ihm verschlossenen Seele gleichsam die Lippen öffnete, das gibt seinen Darstellungen einen so ächten Reiz, so künstlerischen Charakter. Er ist dergestalt fast der einzige Maler der Neuzeit, der in der Schilderung des realen Lebens naiv ist, weil seine eigene Empfindung mit der in dem Gegenstande verborgenen zusammenschlägt und sie so unabsichtlich entbindet. Dieser Einklang der Individualität mit ihrem Stoff läßt auch über die Mängel der Darstellung — auf welche später die Rede kommen wird — hinwegsehen: Mängel, die Robert zeitlebens nicht losgeworden ist.

Doch, gerade weil er gewisse Stimmungen, die schon im Gegenstande wenn auch verhüllt lagen, so tief zu empfinden vermochte, blieb er nicht lange bei seinen Briganten. „Ich kann nicht malen, sagte er selber, ohne mit meinem Stoffe Eins zu werden und wenn ich Einen dieser unglücklichen Briganten fertig habe, fühle ich mich so erschöpft und melancholisch, daß ich, wenn ich fortführe, den Verstand verlieren oder doch krank werden würde.“ Daß er aber bei der Schilderung des italienischen Volkslebens bleiben müsse, fühlte er wol. Es war ihm 1821 eine auf dem Cap Miseno improvisirende Corinna bestellt worden nach dem Roman der Staël; denselben Vorwurf hatte schon Gérard behandelt (s. S. 108). Allein mit der Hauptfigur konnte er, nachdem ihm das umgebende zuhörende Volk nach dem Leben wol gelungen war, durchaus nicht zu Stande kommen. Diese Figur der Corinna ist undankbar zu machen, schrieb er, nachdem er sich ein halbes Jahr daran abgequält, man weiß nicht, welchen Charakter noch welches Kostüm man ihr geben soll.“ Er war in Verzweiflung: denn eine

Gestalt zu erfinden, zu schaffen, ein Phantasiegebilde von rein idealem Gepräge, ein für allemal nicht seine Sache. Endlich kratzte er seine Corinna von der Leinwand weg und setzte an ihre Stelle einen neapolitanischen Fischer als Improvisator, natürlich wider den Willen des Bestellers, der nun auch das Bild nicht nahm.*) Dieses, das nun einfach ein großes Sittenbild aus dem italienischen Volksleben war, verschaffte ihm, im Salon von 1824 ausgestellt, in Paris den ersten Erfolg. Seine erste größere Komposition mit verschiedenen Gruppen, die aber nicht unter sich verbunden sind, sondern nur durch den Aufbau des Ganzen in einem äußeren Zusammenhang der Linien stehen; in der Form noch von einer gewissen Härte und Trockenheit des Umrisses, während es der Modellirung an Festigkeit und Durchbildung fehlt; im Kolorit ein unvermitteltes Nebeneinander strenger Lokalfarben, die das abstufende einhüllende Element des malerischen Tons vermissen lassen. Aber über diesen schönen Gestalten, die doch in der Form und Bewegung den anspruchslosen Zug der Natur hatten, lag ein stilles harmloses Glück und die ernste Heiterkeit des Südens, die auch aus der klaren Bläue der Luft und der Ferne leuchteten. Dann auch hier jener ahnungsvolle Ausdruck einer tieferen Empfindung, der diese Menschen aus der Zeit und dem gewöhnlichen Schlage über die Bedürftigkeit und Enge ihres Daseins weit hinaushebt.

Bei dem Bilde war es unserem Meister vollends zum Bewußtsein gekommen, daß die Natur es war, welche seine Kräfte entfesselte, seine Einbildungskraft befruchtete. „Die Natur allein, so schrieb er noch nicht lange vor seinem Ende, inspirirt und bewegt mich, sie allein spricht mich an; sie ist es, die ich zu ergründen suche und bei der ich immer eigenthümliche Anregungen zu finden hoffe." Sie ist ihm ein Wunder, größer als alle anderen, „ein Buch, worin die Einfältigen wie die Großen lesen können"; er begriff es nicht, wie sich die Maler die alten Meister zum Muster nehmen möchten, statt jener, die doch allein das ächte Vorbild sei. Nur was er selber gesehen, vermochte er mit entschlossener Hand darzustellen; seine kleineren Kompositionen wenigstens sind alle realen Vorgängen entnommen, die sein immer offenes fein beobachtendes Auge in ihren malerischen Zügen festzuhalten wußte. So entstanden ihm in den Jahren 1825 und

*) Es kam dann in den Besitz des Herzogs von Orléans, ist aber 1848 bei der Zerstörung der Paläste des Palais royal und von Neuilly verloren oder zu Grunde gegangen. Gest. von Z. Prévost; lith. von Robert selber, auch von Lafosse und von Duriez.

1826 einige kleinere Bilder, wie sie ihm in der Umgebung Rom's und Neapel's begegnet waren. Eine Mutter, die in ihrem ärmlichen Gemach über den Leichnam ihrer Tochter weint, ehe er zu Grabe getragen wird; ein Weib auf der Pilgerreise nach Rom, mit ihrem kranken Kinde rastend und in tiefen Jammer versunken; daneben harmlosere Scenen: ein Eremit vom Berge Epomeo, dem ein junges Mädchen Früchte bringt, und das Mädchen von Procida, das in reizender Stellung aus seinem Kruge einem Fischer zu trinken gibt. In den Darstellungen der letzteren Art, wie sie Robert noch öfter malte, macht die einfache Anmuth, die natürliche Schönheit der südlichen Gestalten, in der ihr tieferes Seelenleben gleichsam noch verschlossen liegt, das eigentliche Bild aus. In jenen dagegen ist es ihm um den Ausdruck einer schmerzlichen, den ganzen Menschen durchdringenden Erregung zu thun, die ihn unter dem Einfluß eines schweren Schicksals umspannt hält, ohne jedoch den ihm angeborenen Adel der Erscheinung zerstören zu können. Diese unendliche Trauer, worin das ganze Dasein aufzugehen scheint und doch die Seele die unabwendbare Fügung ergeben hinnimmt und still bei sich bleibt, ohne wilden Ausbruch und ohne Verzweiflung: das war die Empfindung, die Robert mit Vorliebe schilderte und die schließlich sein eigenes Leben immer tiefer in ihre dunklen Schatten hüllte.

Entschlossen, wie er nun war, das Dasein des italienischen Volkes zum Gegenstande seiner Kunst zu machen, kam er auf den Gedanken, in vier Gemälden die Sitte und den Charakter seiner verschiedenen Hauptstämme zu schildern, wie sie in einfachen Vorgängen und in innigem Zusammenhang mit der Natur des Landes zu eigenthümlicher Erscheinung sich ausprägen. Bei einem Volke, das noch in so naivem Verhältniß zu einer reichen und dankbaren Natur steht, ergab es sich dabei von selbst, sein Thun und Treiben zu den verschiedenen Jahreszeiten zum Motiv zu nehmen. So entstanden vier Entwürfe: die Neapolitaner im Frühling auf jener Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco, die sie in festlichem Aufzuge am Pfingsttage unternehmen, um den Segen der Jungfrau auf die Erde herabzuflehen; die Römer zur Erndtezeit in den pontinischen Sümpfen; die Florentiner, am Abend eines schönen Herbsttages von der Weinlese rastend; endlich die Venetianer im Karneval. Das letztere Motiv vertauschte später Robert gegen ein anderes, das seiner Gemüthsstimmung mehr zusagte, zugleich aber eine tiefere Beziehung zum Naturleben des Stammes hatte; das dritte Bild kam nicht zu Stande, da ihn gleich nach der Vollendung jenes vierten der Tod wegnahm.

Das erste, die Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco, war schon 1827 fertig und auf der Pariser Ausstellung desselben Jahres, wenn auch die Kritik Manches daran aussetzte, eines der ausgezeichneten Gemälde (jetzt in der Galerie des Louvre).*) Ein Bild südlicher Heiterkeit und Lebenslust, unter dem leuchtenden Himmel, der sich über der schönsten Bucht Italiens und ihren festlich versammelten Bewohnern wölbt. Auf einem zweiräderigen mit einem prächtigen Ochsenpaar bespannten Karren sitzen und stehen, wie auf einem Triumphwagen, zwei Mädchen und drei junge Burschen, jene im reichen farbigen Sonntagskleid, diese im leichtgeschürzten Kostüm der neapolitanischen Fischer. Am hinteren Ende des Wagens ein älterer Lazzarone, behaglich zu seiner Mandoline improvisirend; davor tanzende Mädchen, von denen die Eine das Tambourin schlägt, während ein Bursche in lustiger Bewegung Tanz und Gesang mit seinen Kastagnetten begleitet. Zwei Knaben endlich, damit kein Lebensalter fehle, eröffnen den fröhlichen Zug. Alle geschmückt mit Laub und Blumen in festlicher Stimmung, der reinsten Freude still und gelassen oder jubelnd hingegeben, wie es Art und Charakter eines Jeden mit sich bringen. Aber auch in der Ausgelassenheit, zu der das leichtere neapolitanische Blut, wol noch von dem beweglichen Wesen der Griechen her, eher sich gehen läßt als der ernste Sinn des Römers, auch im Uebermuth der Lust noch haben die schönen Gestalten jenen edlen Anstand der Bewegung, jene Vornehmheit, welche allen Figuren Roberts das Zeichen der Abkunft von einem größeren Geschlechte aufprägt. Dieser Adel spricht sich auch in dem Linienrhythmus der Gruppirung aus, in der plastischen fast feierlichen Gemessenheit der Anordnung. Denn gerade hierin, in der Komposition, erhob sich, wie wir noch weiter sehen werden, das Talent des Malers zu großer stylvoller Anschauung. Ja, die Anordnung „der Madonna dell' Arco“ geht bis zum Reliefartigen, wodurch in die Wirkung eine gewisse Kühle kommt und Gebundenheit des malerischen Lebens. Hier in der That ist zugleich die schwache Seite des Bildes, die auch in den einzelnen Figuren zu Tage tritt. Die Freude dieser Menschen kommt doch nicht voll und strömend, nicht in ungezwungener Bewegung zum Ausdruck; es fehlt ihr das Zufällige, Leichtlebige und die naive Frische. Eine solche naturwüchsige und ungebrochene Heiterkeit war doch nicht das Feld, auf

*) Gest. in Aquatinta mit Hülfe des Grabstichels von J. Prévost; in verkleinertem Maßstabe von Desclaux. Lith. von Lasesse, auch von Duriez.

dem der Maler eigentlich zu Hause war; zu gern verweilte er in ernsten Stimmungen, als daß er in dies lautere Gefühl der Freude mit allen Sinnen sich hätte versetzen können. Dazu kam, daß er an dem Bilde lange und schwer gearbeitet hatte. Die bewegteren Stellungen gab ihm die Natur nicht, ohne deren unmittelbares Vorbild er immer nur mühsam vorwärts kam; durch vielerlei Versuche, die ihm sein Werk oft verleideten, mußte er sich durchquälen, ehe das Ganze so weit vollendet war, wie es endlich seine ermüdete Hand stehen ließ. „Da ich furchtsam bin, schrieb er seinem Freunde Navez, als es endlich fertig war, und niemals im Voraus weiß, was ich machen soll, oder vielmehr was ich empfinde nicht sofort und auf den ersten Wurf ausführen kann, so darf ich wol sagen, daß dieses Bild mich unglücklich gemacht hat und ich oft nahe daran war, es zu zerstören."

Denn die Natur hatte ihm, wie sich uns schon gezeigt hat, den leichten Fluß des Schaffens versagt. Was er darstellen wollte, schwebte ihm immer nur in schwankenden ungewissen Zügen vor der Phantasie; bei der Ausführung strömten die verschiedensten Natureindrücke auf ihn ein und bestimmten ihn zu unzähligen Veränderungen.*) Er dachte groß von der Kunst und wußte genau was er wollte; aber um das hohe Ziel zu erreichen, das er sich gesteckt hatte, bedurfte es immer eines langwierigen Prozesses. Ihm fiel die Schönheit nicht als reife Frucht in den Schooß, sondern sie entstand ihm in allmäligem Wachsthum nur unter der Anspannung aller seiner Kräfte. Daher hatte auch für ihn selber das fertige Werk nicht den Reiz, den die eigene Schöpfung für den Künstler hat, wenn sie, aus seiner Seele entsprossen, endlich in selbständigem Leben vor ihm steht. Für Robert's Auge klebten an der mühsam vollendeten Gestalt immer noch die Spuren der Anstrengung. Ja, eine nachdenkliche und gründliche Natur, wie er war, schien ihm, um die künstlerische Schönheit

*) „Je ne peux faire une ébauche arrêtée, schreibt er einmal an Gérard, car je ne peux conserver les mêmes motifs. La nature que je vois, que j'observe sans cesse, me fournit des idées nouvelles, des mouvemens de figure différens; je fais des changemens à n'en plus finir, et cependant je ne sais comment j'arrive au terme après un embrouillement où quelquefois je ne me reconnais pas moi-même." Ein andermal an seine Schwester: „Mes ébauches ne me servent à rien, car, quand des idées nouvelles, que je crois bonnes, surviennent, il faut que je fasse des changemens: c'est plus fort que moi." Und endlich an seinen Freund und Beschützer Marcotte: „Je suis heureux de voir la nature aussi belle et noble. C'est pour moi une mine inépuisable. L'or y est, mais j'ai de la peine à le faire sortir."

und „den Adel der Erscheinung und einer gehobenen Empfindung," aus der Natur zu entbinden, geradezu „eine lange und mühsame Arbeit" als unerläßliche Bedingung. „Nur durch das größte Studium, schrieb er einmal, durch die verdienstlichste Geduld und nur durch die Kraft innigen Gefühls kann man zu einer Schöpfung kommen". Ganz richtig; aber schlimm, wenn der Genius das Schöne mit tastender Hand erst suchen muß und der Mühe der Vollendung so deutlich sich bewußt ist. Nicht genug wußte Robert an Ingres die Willensstärke zu schätzen, welche immer das Höchste anstrebte, wie „seine für jede große edle und wahre Sache begeisterte Seele"; er sah in ihm „den Mann des Jahrhunderts". Aber auch in Ingres war etwas von jener endlosen und schweren Anspannung des Schaffens. In Robert trat sie um so mehr hervor, als er von Haus aus unschlüssig und gegen sich selber mißtrauisch war, auch nicht die feste Grundlage des Studiums und die Uebung hatte, die Ingres zu gute kam. Seine Anschauung war durchaus schöpferisch, im ächten Sinne genial, und eben weil sie dies war, hielt sie sich mit ursprünglichem Blick an die Natur, ohne nach irgend einem Vorbilde sich umzusehen. Aber es fehlte ihm an der Kraft und Entschiedenheit des Talentes, das sich wie immer die Mittel der Darstellung zu sicherem Besitz erwirbt, ohne darüber jenes frische Verhältniß zur Natur einzubüßen. So stand er der einzelnen realen Gestalt unfrei gegenüber und nur auf langem Umweg und unsicheren Schrittes vermochte er ihr beizukommen. Daher erhielt denn selten ihre Schönheit den zwingenden Zug des unmittelbaren Lebens, und ihre äußere Erscheinung deckte sich nicht vollständig mit dem Adel und der Tiefe des Ausdrucks.

Doch von ausdauernder Arbeitskraft und immer von dem reinsten Triebe beseelt, kam er rüstig vorwärts schreitend endlich seinem Ziel so nahe, als es ihm unter den Bedingungen der Zeit gegeben war. Diesen Höhepunkt seiner Kunst, der mit den glücklichsten Jahren seines Lebens zusammen traf, bezeichnet sein Meisterwerk: die Ankunft der römischen Schnitter in den pontinischen Sümpfen (s. die Abb.)*) Wenn er auch lange daran arbeitete, mehr als einmal das ganze Bild fast veränderte und umgestaltete, wie denn die bedeutsame Figur des an das Joch

*) Gest. von L. Prévost, und von Desclaux, wie oben, auch von den Gebrüdern Varin. Weit vortrefflicher als diese ist der kleine Stich von Mercurj, seinerzeit für die Zeitschrift „l'Artiste" ausgeführt, und nun auch seiner Seltenheit wegen von besonderem Werthe. Lith. von Lafosse und von Duriez.

Die Schnitter. Von **Leopold Robert.**

gelehnten Burschen zuletzt hinzugekommen ist, so war er diesmal doch mit größerem Vertrauen und besonderer Liebe an dem Werke, das in seiner Phantasie lebendiger sich ausprägte und rascher reifte. Um sich mit seinem Gegenstande recht zu erfüllen, hatte er selbst den schlimmen Aufenthalt in jenen Sümpfen nicht gescheut. Und hier war es, wo ihm die Schönheit der römischen Race tiefer als je aufging. „Man kann sich keine Vorstellung machen, so schrieb er 1829 an H. Marcotte, von der Schönheit der Männer und namentlich der Frauen dieser Gegend. Was sie empfinden, drückt ihre Physiognomie mit einer höchst anziehenden Lebhaftigkeit aus; sie verbinden edle große und feine Züge mit einem Aussehen von Gesundheit, das auch seinen Reiz hat." In der That zog die stolze, weit mehr in herbe markige Kraft als in sinnliche Anmuth spielende Schönheit des römischen Volkes, die sich selbst genug und gegen den Eindruck, den sie macht, ganz gleichgültig ist, sein gelassenes Wesen, das die Dinge nimmt, wie sie kommen, die Ruhe und Würde, womit es unbekümmert um die übrige Welt wie in der Erinnerung seiner alten Größe einsam fortzuleben scheint — das Alles zog den Künstler um so mehr an, als es zu den Empfindungen seiner Brust stimmte. Zudem lag für seinen Sinn über diesem edlen Geschlechte eine unbewußte Schwermuth ausgebreitet, die in seinem Gemüthe, das so gerne still in sich selbst versank, einen tiefen Nachklang fand. Daher nahm er diesmal eine Situation zum Vorwurf die diesem gehaltenen Wesen der Menschen entsprach. Die Schnitter sind eben, kurz vor Sonnenuntergang, angekommen. Nur einige junge Bursche lassen ihrer Heiterkeit freien Lauf, während alle Anderen dem gesammelten Momente zwischen der Rast und der Arbeit sich hingeben und das Haupt der Familie, auf dem Wagen ruhend, den Befehl zum Aufschlagen der Zelte gibt. So trägt das Bild einen durchaus epischen Charakter; es schildert individuelle Menschen, die doch zugleich typische Vertreter eines ganzen Geschlechtes sind, in einem einfachen und großen Abschnitt eines von der Natur noch nicht losgelösten Völkerlebens. Das sind keine Bauern, auf welche der Städter vornehm herabblickt, sondern ganze Menschen, welche in noch naturvoller Erscheinung eine ungebrochene Seele geschlossen in sich tragen.

Daher auch in diesem Werke noch entschiedener als sonst der antike Schnitt, der große Wurf der Gestalten. „Dieser Bauernbursche — so bemerkt Vischer treffend in seinen kritischen Gängen — an's Joch hingelehnt zwischen den gewaltigen Büffeln, es ist ein Cincinnatus in ihm

verloren gegangen; diese hohe Frau mit dem Kinde auf dem Erndtewagen, sie könnte Rafael zu einer Madonna sitzen." Hier zeigt sich im einfachen Genrebilde die stylvolle Anschauung Roberts, welche über den alltäglichen Menschen und sein lässiges Gebahren den breiten Zug eines idealen Charakters ausgießt. Das römische Volk ist im höchsten Momente seines Daseins aufgefaßt, sein Leben von unbewußter Schönheit ganz gesättigt. Auch in dem harmonischen Zug der Linien, dem edlen Rhythmus der Anordnung, der diesmal energischer und fließender durchgeführt ist, als in den früheren Bildern, tritt jenes Stylgefühl zu Tage. Ebenso sind in der Behandlung jene Schwächen woran der „Improvisator" litt, weniger fühlbar. Die Modellirung ist sorgfältiger, die Form der Köpfe mehr durchgebildet, die Kraft der Lokalfarben, die Schwere der Schatten durch die Wärme des Tons, das Einhüllende der Abendluft mehr gedämpft. Alles trifft so zu einer Gesammtwirkung zusammen, die in einem Stück gegenwärtigen Volkslebens eine ungeahnte Fülle lebendiger und charaktervoller Schönheit enthüllt.

Als das Bild im Salon von 1831 ausgestellt war, wurde ihm sofort ein durchschlagender Erfolg zu Theil. Mit einem Male sah sich Robert den ersten Meistern der Zeit zur Seite gestellt, und da er nach so langer Abwesenheit (seit 1816) in derselben Zeit nach Paris zurückkehrte, hatte er die Freude seinen steigenden Triumph täglich selber zu erleben. Der französischen Schule beigezählt zu werden war immer sein sehnlichster Wunsch gewesen. Auch war das thatsächlich schon 1827 geschehen, als, namentlich auf Verwendung Gérard's, der Staat seine „Madonna dell' Arco" für die Sammlung des Luxembourg angekauft hatte. Nun erwarb der König „die Schnitter" für seine Galerie im Palais royal und verlieh dem Meister das Kreuz der Ehrenlegion. Indeß, so wol ihm auch die warme und allgemeine Anerkennung that, er fühlte sich doch nicht behaglich in der Unruhe des Pariser Treibens und dem Kampf der Parteigegensätze, der damals immer noch die französische Kunstwelt in Aufregung erhielt. Sowol die klassische wie die romantische Schule wollten ihn unter ihre Fahnen ziehen; jene, weil er von ihr herkam und zeitlebens nach maßvoller Schönheit der Form strebte, diese, weil er den klassischen und idealen Stoffkreis aufgegeben, dagegen in einem Stück gegenwärtigen Naturlebens das Malerische entdeckt hatte. Robert aber, der von jeher diesem Parteiwesen fern gestanden, mit den Einen abgeschlossen, mit den leidenschaftlichen Ausbrüchen der Anderen nichts gemein hatte, wollte auch nun zu Keinem von Beiden gehören.

Zu Hause und gesammelter Stimmung war er überhaupt nur auf seinem geliebten italienischen Boden und in der Stille seines Ateliers. In das Weltleben wußte er sich nicht hineinzufinden. Von unscheinbarem Aeußerem, schüchtern und linkisch, unter Fremden verschlossen und schweigsam, eine Natur, deren weiches Wesen nur im herzlichsten Verkehr, und auch da nur abgerissen und stoßweise, an den Tag brach, dazu, wie wir wissen, melancholischen Anwandlungen immer unterworfen: so störte und erschreckte ihn Alles, was außer dem gewohnten Geleise seines engbegrenzten fast verborgenen Lebens lag. Er gehörte zu jenen feinfühligen Menschen, denen bei aller Begabung die Kraft versagt ist im Konflikt der Interessen, dem unruhvollen Treiben der realen Gegenwart sich oben zu erhalten; die daher in sich selber und den stillen Kreis zurückfliehen, wo ihre zartbesaitete Seele den mißtönenden Eingriff der Wirklichkeit nicht zu fürchten hat. Im äußeren Leben war es ihm bisher so gut gegangen, wie er nur wünschen konnte; die Schuld gegen seinen Wohlthäter hatte er abgetragen, seine Familie, an der er mit treuer Liebe hing, unterstützen können. Dazu kam nun sein Erfolg in Paris, der alle seine Hoffnungen übertraf, und die frohe Empfindung, in seinem Leben und Wirken einen Höhepunkt sicher erreicht zu haben. So ganz anders stand es nun mit ihm, als am Beginn seiner Laufbahn, da er an seinen Freund Brandt schrieb (1817): „Ich fühle es wol, ich habe Neigung zur Melancholie; wie ein Reisender, erschöpft nach einem langen und mühsamen Weg, im Gefühl, daß er noch nicht am Ziel seiner Mühen ist, den Muth verliert, ebenso bin ich nicht immer Herr meiner traurigen Gedanken, wenn ich einen Blick auf den langen Weg werfe, der noch vor mir liegt." Nun war dieser Weg ruhmvoll zurückgelegt. Dennoch überkamen ihn immer wieder ähnliche Stimmungen, dennoch war er nicht glücklich. Zeugten doch selbst einige Werke, die in demselben Salon von 1831 ausgestellt waren und hinter den Schnittern nicht zurückstanden, daß sich der Maler gern in einem trüben Vorstellungskreise bewegte. So die neapolitanische Mutter, weinend auf den Trümmern ihres durch ein Erdbeben eingestürzten Hauses (im Louvre, aber nicht ausgestellt), und das Begräbniß des ältesten Sohnes römischer Bauern (früher in der Galerie des Palais royal).*) Namentlich das letztere Bild ist von einem ergreifenden Ausdruck eines tiefen aber verhaltenen Schmerzes, der auch in der dem Leben entnommenen

*) Beide gest. von Z. Prevost.

Anordnung wirksam ausgeprägt ist. Auf einfacher Holzbank sitzen im Vordergrunde die Eltern des Verstorbenen, in stillen Jammer ganz versunken; an den Vater angelehnt steht ein jüngerer Sohn, während im Hintergrunde von den Büßerbrüdern der Leichnam hinausgetragen wird. So sprach ja auch aus seinen harmlosen Darstellungen des täglichen Treibens der Römer und Neapolitaner ein fast wehmüthiger Ernst. Neben den Schnittern zeigte sich das wieder an dem ihnen ebenbürtigen Gemälde der „Pifferari vor einem Bilde der Madonna“, mit zwei zuhörenden Mädchen, (ebenfalls im Salon von 1831), das in der einfachen Schilderung einer Landessitte und dem kleinen Leben naiv befangener Menschen doch eine tiefere Stimmung zum Ausdruck bringt.

In Paris also ließ es ihn nicht lange und noch in demselben Jahre, Ende 1831, kehrte er, nach einem kurzen Aufenthalt in seiner Heimath, nach Italien zurück, zunächst nach Florenz. Dorthin freilich zog ihn noch eine andere Neigung, als die zum Lande, das ihm eine zweite Heimath war, und zu dessen Bewohnern. Er hatte in Rom die junge Prinzessin Charlotte Napoleon, die Gemahlin des ältern Bruders des jetzigen Kaisers, kennen gelernt und in deren Hause, da das junge Ehepaar sich lebhaft für Kunst interessirte, selber etwas Malerei trieb und dem talentvollen bescheidenen Landsmann besonders wolwollte, bald sich heimisch gefühlt. Es bildete sich zwischen den Dreien ein intimer Verkehr, dessen belebende Seele jene reizende und begabte Frau war. Bald knüpfte sie ein künstlerisches Band noch enger aneinander, indem sie in gemeinsamer Arbeit eine Reihe lithographirter Blätter ausführten: der Prinz lieferte die Landschaft, Robert die Figuren, die Prinzessin endlich die Zeichnung auf den Stein. In dem liebefähigen und -bedürftigen Gemüth unseres Malers hinterließ dieser Umgang einen nachhaltigen Eindruck. Es lag in seiner Natur, die unter der schwerfälligen Hülle ein ausströmendes Herz verbarg, sich an die Wenigen, denen er in seinem stillen Leben näher kam, aus ganzer Seele anzuschließen. So hing er mit großer Zärtlichkeit zeitlebens an den Eltern, namentlich an der Mutter; seit es ihm in Italien einigermaßen gut ging, hatte er seinen Bruder Aurèle, den wir unter den Interieurmalern antreffen werden, zu sich kommen lassen; zu einem Freunde und Beschützer, den ihm seine Kunst verschaffte, H. Marcotte von Argenteuil, trat er in die herzlichste Beziehung, wovon seine intimen brieflichen Mittheilungen ein schönes Zeugniß hinterlassen haben. Allein in jenem Verkehr mit der Familie Napoleon war es eine andere und tiefere Empfindung, die unvermerkt und

ihm selber unbewußt über ihn kam. Er hatte bisher nur zu einem seiner römischen Modelle, der unter den Malern damals wolbekannten schönen Teresina,*) der Schwägerin eines jener 1819 ausgehobenen Briganten, ein flüchtiges Verhältniß gehabt. In der Prinzessin Charlotte lernte er nun eine ebenso gebildete als liebenswürdige und gemüthvolle Frau kennen, die an ihm, seinem Leben und Schaffen den innigsten Antheil nahm. Doch die Neigung Roberts wäre wol in gewissen Schranken geblieben, da die junge Frau mit ihrem Manne vollkommen glücklich war. Da traf sie ein Schicksal, das auch ihn tief erregte, seine Gefühle löste und ihm zum Bewußtsein brachte. Der Prinz hatte sich von seinem Bruder Louis verleiten lassen, an dem Aufstand der Romagna im Jahre 1831 theilzunehmen: da, schon am Beginn der abenteuerlichen Expedition, starb er eines gewaltsamen Todes, dessen Ursache in Dunkel gehüllt geblieben ist. Nun fand die Wittwe in dem treuen Freunde den Vertrauten ihres Schmerzes, ein Herz voll Theilnahme und schonender Fürsorge; und als er ihr das Bildniß des Verstorbenen malte, fühlte sie sich ihm nur um so inniger verpflichtet. In diesem traulichen und schwermüthigen Zusammensein flammte die Empfindung auf, die bisher nur heimlich in ihm geglüht hatte. Aber er hielt sie in sich verschlossen; nie kam ein Wort dieser Liebe über seine Lippen und gewiß hatte Charlotte von den veränderten Gefühlen ihres Freundes keine Ahnung. Vielleicht hätte Robert, wenn die Zeit ihren Kummer gelindert, ihre Gegenliebe und so noch ein reines Glück gewinnen können. Nun, da er von seinem düsteren und zweifelsüchtigen Wesen in sich selber zurückgetrieben, in unseliger Schüchternheit**) seine Leidenschaft insgeheim nährte, verbitterte sie nur seine letzten Jahre und führte so mit das Verhängniß herbei, das seinem Leben ein Ende machte.

Mit jenem Stachel im Herzen, doch wol noch mit stillen Hoffnungen war er von Florenz, wo seit dem Ausbruch jener Unruhen die Familie

*) Sie und ihre verheirathete Schwester Maria Grazia haben zu manchen Bildern französischer Maler gesessen, die zu Rom in den zwanziger Jahren entstanden sind. So namentlich die Teresina zu dem Weibe mit dem Kinde im Vordergrunde des Improvisators und zu der Tanzenden, welche ihre Schürze zierlich mit den Händen hält, auf der Madonna dell' Arco.

**) Später, da er seine Neigung an Marcotte bekannt hatte, schrieb er demselben: „Je crois me mettre à ma place en pensant que je ne peux fixer des sentimens bien particuliers dans le coeur d'une personne qui m'accorde peut-être quelque estime, mais que tout empêche de laisser pénétrer en elle une impression qu'il faudrait d'autres mérites et d'autres qualités que celles que je puis avoir pour faire naître."

Napoleon wohnte und er im täglichen Verkehr mit der Prinzessin seiner Neigung sich bewußt geworden, nach Paris gegangen. Auf der Rückkehr blieb er dort wieder einige Zeit; er trug sich mit dem Gedanken jetzt sein Herbstbild auszuführen, das ja in der Umgegend von Florenz spielen sollte. Allein bald trieb es ihn fort, da er den Muth nicht fand seine Liebe zu bekennen, und daher auch alle Hoffnung verlor. „Mit meinem dritten Bilde, so schrieb er an Marcotte, wäre ich jetzt recht im Zuge; aber, Alles wol überlegt, ziehe ich vor, Florenz zu verlassen: hier ist ein Dorn der mich sticht; in der Ferne werde ich ihn vielleicht weniger fühlen". Er ging nach Venedig, um dort zu jenem Bildercyklus der Jahreszeiten das vierte zu malen. In seiner Kunst, in die er sich nun mit erneutem Eifer versenkte, hoffte er über die Empfindung, die ihn innerlich aufrieb, Herr zu werden. Aber seine Briefe sind nur ein zu deutliches Zeugniß, wie er sich zwischen beiden Neigungen hin- und hergerissen fühlte, bald in Schwermuth und Träumereien verloren seine Arbeit widerwillig liegen ließ, bald mit fieberhafter Anstrengung sie wieder aufnahm und an ihrer Vollendung sich abquälte.

Das merkte er bald, daß er in dieser Stimmung mit der Karnevalsscene, die im ursprünglichen Plan gelegen, nicht viel anfangen konnte. Zudem war ihm zu wenig Natur in dem Schauspiel, wie es auch in seinem flüchtigen Verlaufe der Beobachtung nach dem Leben, ohne welche Robert ein- für allemal nichts machen konnte, nicht Stand hielt. Um Land und Leute gründlich kennen zu lernen, durchstreifte er fleißig Venedig und die Umgegend. Da fand er in den armen Schiffern und Fischern der kleinen Orte Chioggia und Palestrina noch einen malerischen und ursprünglichen Charakter; sie sollten ihm nun die Hauptgruppe seines Bildes liefern, dagegen das Maskenwesen in den Hintergrund zurücktreten. Allein die verschiedenen Skizzen, die er in diesem Sinne entwarf, befriedigten ihn nicht; nach einer Arbeit von mehreren Monaten gab er endlich dies zusammengesetzte und unentschiedene Motiv auf. Er entschloß sich endlich, um ein echtes Seitenstück zu den Schnittern und der Madonna dell' Arco zu geben, „das Volk darzustellen und nicht die Gesellschaft"; auch in ihm lasse sich ein Adel zum Ausdruck bringen, wenn man ihn nur empfinde. Zum Vorwurf nahm er sich nun die Fischer des adriatischen Meeres auf der Zurüstung zur Abfahrt; diesmal mit dem bewußten Vorsatz, in sein Bild eine schwermüthige Stimmung zu legen. „Ich möchte, so schrieb er an Marcotte, die Vorstellung eines jener Wintertage geben, welche eine gewisse

Poesie haben und in der Seele eine tiefe Melancholie zurücklassen. Wenn dies mir gelingt und damit der Ausdruck meiner Figuren in Einklang ist, so wird mein Bild einiges Verdienst haben." Auch, meinte er, stehe jene Empfindung durchaus nicht im Widerstreite mit dem Gegenstande; denn jene Fischerfahrten dauern Monate lang, gehen bis an die Küste Afrika's und bringen oft genug Unglücksfälle mit sich. Aber auch nun, nachdem die Situation entschieden war, ging es mit der Ausführung nicht glatt und stetig vorwärts. Seine alte Gewohnheit, immer zu ändern, Figuren auszukratzen — worin er schließlich eine große Geschicklichkeit erlangt hatte — und andere an ihre Stelle zu setzen, spielte ihm nun, da er innerlich zersplittert und oft genug mit sich zerworfen war, noch schlimmer mit. Im Februar 1833 war er endlich so weit gediehen, daß er den Freunden schrieb, er hoffe im Mai fertig zu werden. Da arbeitete er noch einmal die ganze Komposition um, weil sie ihm den gewählten Moment nicht bestimmt genug auszudrücken schien, so daß nur die weiblichen Figuren dieselben blieben. Erst im November 1834 konnte er dann Marcotte melden, daß er an sein Bild die letzte Hand gelegt habe. Und nun, da es vor ihm stand, machte es ihm keine Freude. So schwer war ihm die Arbeit geworden, so traurige Tage hatte er unter derselben verlebt, daß ihm der Anblick seines Werkes „tausend peinliche Empfindungen" verursachte und es ihm wie sein „böses Schicksal" erschien.

Mit den Schnittern können sich „die Fischer von Chioggia"*) nicht messen. Auch in ihnen zwar haben die Figuren ein eigenthümliches und in ihrer einfachen Beschäftigung über das Alltägliche erhöhtes Leben: die Männer sowol, welche zum Theil die letzten Vorbereitungen zur Abfahrt treffen, zum Theil von der Arbeit die letzte kurze Rast sich gönnen, als auch die Frauen, die mit trübem Blick und banger Ahnung dem Abschied entgegensehen, wobei zugleich wieder die verschiedenen Lebensalter wirksam charakterisirt sind. Aber der Anordnung, so edel der rhythmische Zug der Linien ist, fehlt jene beseelende, die Gestalten unter sich innig verknüpfende Einheit der Empfindung, welche die Schnitter auszeichnet. Man fühlt, wie sehr es diesmal am Guß der Erfindung gebrach, wie Figur um Figur mühsam und abgesondert für sich entstanden ist. Damit soll nicht bestritten sein, daß auch in dieser Komposition das Stilgefühl Roberts zu einem

*) Gest. von J. Prévost, wie oben; in kleinerem Maßstab von Desclaux; lith. von Lafosse u. Duriez. Das Bild kam in die Sammlung des Herrn Paturle zu Paris.

schönen Ergebniß gekommen, und Vischer that in seiner Aesthetik ganz Recht, ebensowol die Fischer als die Schnitter und die Madonna dell' Arco als Muster rhythmischer Gruppirung anzuführen. „Auf den Fischern, so bemerkt er, bauen sich drei Hauptgruppen: in den zwei unteren stehen sich rechts Männer, links Frauen in freier Symmetrie gegenüber; den letzteren näher ist ein Jüngling, fast noch Knabe, mit den Netzen beschäftigt, ein schöner Linienzug führt von ihm hinauf zur mittleren höheren Gruppe, deren höchster Punkt der befehlende Alte, das vielerfahrene Familienhaupt, einem homerischen Manne gleich, darstellt." Dennoch ist diesmal auch der Linienfluß der Komposition nicht so frei und harmonisch fortlaufend, wie in den Schnittern. Was dem Bilde seinen eigenthümlichen Zauber gibt, ist die tiefe Melancholie, die wie der ahnungsvolle Widerschein eines verborgenen Leidens auf den Gestalten liegt. Es ist, wie wenn diese als die letzten Abkommen eines edlen Geschlechtes mitten in ihrer Arbeit, jede schon von ihrem Schicksale umsponnen, unbekümmert um die Uebrigen, ihrem nahen Untergange entgegensähen. Aber es ist der Ausdruck eines Leidens, das mit seiner Schwere auf den Beschauer drückt, auf seiner Seele lastet und seine Phantasie nicht freiläßt. Das Pathos, das diesmal Robert in seine Figuren legte, war ihnen doch in diesem Maße von Natur aus fremd.

Es war dieselbe Stimmung, mit der Robert sein Werk zu Ende führte. Nun, da er mit ihm abgeschlossen hatte, war der Faden abgelaufen, der ihn noch an dies Dasein band. Immer tiefer hatte der düstere Grundzug seiner Natur in das Mark seiner Seele sich eingegraben und alle lebenskräftigen Eigenschaften aufgezehrt. Er verhehlte sich nicht, wie schwer ihm die Ausführung jenes Bildes geworden und wie doch das Ergebniß dem der Schnitter nicht gleich kam: ein neues zu beginnen, fühlte er in sich den Muth und die Kraft nicht mehr. Alle Beziehungen zum Leben hatte er schon gelöst; nun löste sich auch sein Verhältniß zur Kunst. Gesellschaft und Zerstreuungen widerten ihn an, er sah nur „Befürchtungen, Leiden und Kummer" in dieser Welt, was ihm, wie er schon im Februar 1831 schreibt, „eine allzu heftige und unvernünftige Sehnsucht erregt nach der ewigen Ruhe." Immer tiefer versank er in das Gefühl seiner Zerrüttung, dem er nun nicht mehr Widerstand zu leisten vermag und daher in seinen Briefen wie in plötzlichen Ausbrüchen vor seinem geliebten Aurèle, den er nach Venedig zu sich gerufen hatte, freien Lauf läßt. Es schien ihm, wie er sich selber ausdrückte, daß die Gewohnheit eines Lebens, das in Wahrheit keines sei, zwischen ihm und denen, welche des Daseins genießen, eine

Kluft bilde; daß er sich folglich nur noch als ein Original geben könne, eben gut genug, um in einsamer Existenz dem Gedanken nachzuhängen, daß ein wenig Staub den Glücklichen wie den Unglücklichen bedecken werde. Was sollte ihn an's Leben noch fesseln? Neue Hoffnungen und Neigungen ließ jene unselige Leidenschaft zur Charlotte Napoleon nicht aufkommen; als Künstler nagte an ihm das Bewußtsein, daß er den Ruhm, zu dem er plötzlich aufgestiegen, zu behaupten kaum im Stande sei; mehr aber noch rieb das Gefühl ihn auf, daß er nicht mehr die Kraft in sich fand, ein Stück Welt zu ergreifen und in seiner Darstellung, was ihn innerlich erregte und quälte, aus sich herauszubringen. So lag das Leben und die Welt verschlossen, abgethan hinter ihm. Zu nichts mochte er sich entschließen, auch Venedig nicht verlassen. Die Lagunenstadt, in deren stillen Kanälen die verfallenden Paläste einsam und verlassen sich spiegeln, war ihm lieb geworden, denn in ihr fand er „jene Ruhe und jenen Frieden", welche für die zur Melancholie geneigten Charaktere so anziehend sind. Aber auch in Venedig hatte er nichts mehr zu thun, nichts mehr zu erleben. Zu diesen geistigen Leiden kam noch die Zerrüttung seiner Nerven. Endlich, da er so schon innerlich zwischen Tod und Leben schwankte, scheint es die zwingende Gewalt einer furchtbaren Erinnerung gewesen zu sein, welche ihn dazu trieb, diesem unseligen Zustande kurzweg ein Ende zu machen. Am 25. März 1835 war er wider die Gewohnheit ohne Aurèle auf's Atelier gegangen; dieser von bangen Ahnungen getrieben eilte ihm nach, stieß die verschlossenen Thüren ein und fand den Bruder in seinem Blute ausgestreckt auf dem Boden. Er hatte sich in den Hals geschnitten: gerade so wie zehn Jahre vorher an demselben Tage Alfred, der mittlere der Brüder, sich den Tod gegeben. —

Unwillkürlich verweilt man länger bei dem einfachen Lebensgange Robert's und seinem traurigen Ende, weil er in ergreifendem Einklang steht mit seiner Kunst, weil der Mensch und der Maler so durchaus sich decken. Vielleicht geht bei keinem anderen Künstler diese Uebereinstimmung so tief. Es ist seine eigene Seele, die aus allen seinen Werken spricht, und was er auch hervorgebracht hat, immer war er ganz dabei, mit allen seinen Kräften und mit dem Ernst seiner gehaltvollen Natur. Was aber seine Genialität ausmacht und ihm eine so bedeutende Stelle in der modernen Kunst verschafft hat, das ist der breite sachliche Zug seines Talentes, der sich mit jenem subjektiven Stimmungselement innig verbindet. Er war ein ächter Künstler. Daher entdeckte er auch in dem Leben der Gegenwart eine

Schönheit, die vor ihm in ihrer unmittelbaren Realität der Malerei verschlossen gewesen. Er enthüllte in der Erscheinung des italienischen Volkes das Große und Heldenmüthige, das Unendliche einer harmonisch in sich ruhenden und zu charaktervoller Form ausgeprägten Individualität, was man vor ihm nur in den fernen Gestalten des Alterthums und den einsam überragenden Menschen der Geschichte gefunden. Darin hat er einen verwandten Zug mit Goethe, der in Hermann und Dorothea als Dichter für das deutsche Volk geleistet, was Robert als Maler für das italienische. Dabei ist es bezeichnend, daß der gesunde ungebrochene Genius des Poeten von dem Naturleben des noch aufwärts strebenden germanischen Stammes ein heiteres Bild entwarf, das fragmentarische Genie des Künstlers dagegen in die Darstellung der romanischen Race den schwermüthigen Zug der Abkunft von edleren Vorfahren und einer untergegangenen Größe legte.*) Ja, bisweilen merkt man allzudeutlich die Erinnerung an die großen Gestalten der Antike; in manchen Figuren ist ein leiser Nachklang der David'schen Schule und noch etwas von dem gespreizten Pathos der Brutus und Romulus, die dem Künstler in der Jugend Vorbilder waren. Wir berühren hier die schwache Seite der Robert'schen Werke: die Härten, die in seine Darstellung durch ein Uebermaß von plastischer Bestimmtheit und durch den Mangel an malerischer Durchbildung seines Talentes kamen. Schon bei den einzelnen Bildern, namentlich dem Improvisator, war davon die Rede. Es sind Mängel, die nicht blos von seiner fehlerhaften Kenntniß und unsicheren Hand herrühren, sondern zugleich eine Lücke seiner Begabung verrathen und ihm daher zeitlebens angehaftet haben: das Herbe und Trockene der Umrisse, die Schwächen in der Modellirung, namentlich eine gewisse Unfertigkeit in den Händen und Gelenken; im Kolorit wol eine gewisse Kraft und Lebhaftigkeit der Lokaltöne, charaktervolle Entschiedenheit der Farbe, aber zu schwere Schatten, grelle Lichter, und daher Kontraste, die nicht hinlänglich durch die Harmonie des Gesammttons abgedämpft sind;

*) Daß Robert seinen Figuren diesen großen Schnitt, der an die Antike erinnerte, mit klarem Bewußtsein gab, geht aus seinen Briefen hervor. So schrieb er mit Bezug auf die „Madonna dell' Arco“ und „Die Schnitter“: „Je trouve que la terre de Naples est tout-à-fait poétique, et ses habitants rappellent incontestablement les Grecs, leurs fêtes et leurs usages: l'état pontifical me paraît avoir un aspect différent; les Romains ont quelque chose de plus sérieux et qui est en rapport avec l'idée que, généralement, on se fait de leurs ancêtres. Je désirerais faire voir, s'il m'est possible, la différence que je trouve entre ces deux peuples.“

endlich der zwar einfache und anspruchslose, aber oft auch unbeholfene und schwankende Vortrag. Was ihn hingegen vor allen modernen Franzosen auszeichnet, ist ein feines Liniengefühl, ein wahrhaft genialer Sinn für rhythmische Anordnung, jenes ideale Element der Malerei, das gerade in der französischen Kunst unseres Jahrhunderts so wenig ausgebildet ist. Aber auch nach dieser Seite hin hat Robert die Spuren seines mühsamen Schaffens nicht ganz verwischen können; wie in seinen Figuren das Modell nicht immer überwunden ist, so zeigt mitunter die Gruppirung eine gewollte Gemessenheit.

So fehlt, wie der Meister das Leben schwer nahm, auch der Darstellung der geschmeidige Fluß, der vollergossene Schein des Lebens. Es ist, wie wenn die moderne Kunst nirgends zu einem vollkommenen Ergebniß gelangen sollte. Auch da, wo sie diesem ganz nahe ist, hängt sich ihr die Schwere der im Bewußtsein der Gegensätze befangenen Zeit an und läßt es zum vollen Einklang zwischen Gedanke und Erscheinung nicht kommen.

Indeß, durch jene Mängel erleidet, was Robert durch seine Auffassung des Sittenbildes Neues und Tüchtiges für die Malerei überhaupt geleistet hat, wenig Eintrag. Er hat über das gewöhnliche Genre hinaus das stilvolle Sittenbild geschaffen und der Kunst die ideale Schönheit des italienischen Volkes erschlossen, wie in Deutschland Rottmann diejenige der italienischen Landschaft. Damit ist er der Begründer einer eigenen Gattung geworden, deren übrige Vertreter wir nun betrachten wollen.

2.

Die kleineren Meister dieser Gattung.

Neben L. Robert und gleichzeitig mit ihm, doch schwächer an Talent wie an Tiefe der Empfindung that sich der ihm befreundete Victor Schnetz (geb. 1787) hervor durch seine Darstellungen aus dem italienischen Volksleben. Der Künstler, den Robert selber hochschätzte, nahm in der französischen Malerei eine Zeit lang wenigstens eine geachtete Stellung ein und war von 1840—45, dann wieder von 1853—58 Direktor der französischen Akademie in Rom. Er hat auch, größtentheils im Auftrage der Regierungen und für das Museum von Versailles, von Ende der zwanziger bis in die vierziger Jahre eine ziemliche Anzahl von historischen Ge-

mälden großen Maßstabs ausgeführt, und insofern ließe er sich zu jenen Meistern des Geschichtsbildes zählen, von denen im ersten Abschnitt dieses Kapitels die Rede war. Allein seine besten Werke gehören dem römischen Sittenbilde an, während jene Arbeiten, ohne eigenthümliches Gepräge, dieselben Züge nur abgeschwächt an sich tragen.

Auch er kam aus der David'schen Schule und suchte deren klassisches Formenwesen los zu werden, indem er sich mit frischem Blick der Wirklichkeit zuwendete und bei seinem Aufenthalte in Rom, wohin er schon vor 1820 gekommen war, wie Robert für die natürliche Schönheit der italienischen Stämme rasch begeisterte. Doch war seine Begabung nicht entschieden genug, die akademische Anschauung, worin er aufgewachsen, ganz loszuwerden, er ist über die rundliche Formengebung jener Schule und eine gespreizte Härte der Erscheinung zeitlebens nicht hinausgekommen. In seinen ersten Werken, größeren historischen Gemälden, ist die David'sche Weise mit seiner eigenen mehr realistischen Auffassung seltsam gemischt. Das Bedeutendste unter ihnen ist die h. Genovefa, welche an die Belagerten Lebensmittel austheilt (Salon von 1824, jetzt in der Kirche Bonne-Nouvelle). In dem Bilde fand damals Robert „eine so kräftige Natur und so erstaunliche Energie", daß er ihm nichts an die Seite zu stellen wußte; es habe, so meinte er, historischen Charakter und ein wirkungsvolles Pathos, auch würden wol die Nachahmer der Antike aus dem Bilde dem Künstler einen Vorwurf machen. Was Robert anzog, war eben die tüchtige und naturwahre Anschauung, die sich in manchen Gestalten ausspricht, ohne zur gewöhnlichen Wirklichkeit herabzusteigen. Daneben aber noch das aufgeregt deklamatorische Geberdenwesen und die abgemessene Gruppirung der klassischen Schule. Freier entwickelte sich das Talent des Künstlers in den kleineren Scenen aus dem römischen Volks- und Brigantenleben, mit denen er von Beginn der zwanziger Jahre fleißig beschäftigt war. Seine Hauptwerke in dieser Gattung sind: die Zigeunerin, welche dem auf dem Schooße seiner Mutter sitzenden Hirtenknaben Montalto, dem späteren Pabst Sixtus V., wahrsagt*), die Familie römischer Kampagnolen auf der Flucht bei einer Tiberüberschwemmung und das Madonnengelübde für den kranken Knaben (die beiden letzten 1831 ausgestellt, jetzt im Luxembourg). Auch das erste ein einfaches Sittenbild, da natürlich in dem Hirtenjungen nichts den künftigen Pabst ankündet. Alle drei mit lebensgroßen Figuren, worin sich

*) Gest. von N. Lecomte.

schon der Anspruch auf eine gewisse Größe der Erscheinung verräth; zugleich, in den beiden letzteren wenigstens, eine ergreifende Situation, die über den gewöhnlichen Lebensinhalt hinausgeht und mit dem Ausdruck tieferer Empfindungen die Natur dieser Menschen aus dem Volke in einen erhöhten Zustand versetzt. Das Beste ist wol das Madonnengelübde, dem auch der heutige Beschauer noch einen theilnehmenden Blick gönnen mag. In der Kapelle, in die ein warmer Sonnenstrahl gerade auf den kranken Knaben fällt, sind die verschiedenen Lebensalter, der Mönch, der Pilger und der blinde Pifferaro, das Mädchen in blühender Jugend neben dem Weibe in reifer mütterlicher Schönheit, bei stillem Gebet in ansprechenden Gruppen vereinigt, wobei die Familie des blassen Kranken, mit heißer Inbrunst zur Madonna gewendet, die beherrschende Mitte bildet. Ueberhaupt liebt es Schnetz, die Figuren des römischen Volkes in den schmerzlichen Wechselfällen ihres kleinen Lebens oder doch in erregten Stimmungen zu zeigen, ohne deßhalb die Ruhe ihrer Erscheinung durch den Ausbruch wilder Leidenschaft zu stören. So in einem zweiten Madonnengelübde für ein krankes Mädchen, einem Leichenzug eines Kindes, dem ein Weib ihr schlafendes Kind auf den Knieen haltend in bekümmerter Ahnung nachblickt, in der Ermordung eines Hirten durch Briganten, der weinenden Frau neben der Leiche ihres Mannes u. s. f. Eigenthümlich ist ihm, daß er gern dies harmlose Landvolk der Kampagna in seinen Beziehungen zur Kirche schildert, beichtende Mädchen, ein Mönch bald mit betenden Kindern, bald als stützender Begleiter einer müden Mutter mit ihrem Säugling, den frommen Gang des Pilgers, so noch im Salon von 1861 den Mönch als Arzt eines kranken Kindes, eine Kontadina im Gebet und dergleichen mehr. Doch läßt er es auch an einfacheren Scenen aus dem alltäglichen Dasein nicht fehlen.

Diese Gestalten des Malers sind durchweg kernhafte Menschen, größtentheils sogar, ungeachtet der gewollten Formenschönheit, etwas derbe und bäurische Naturen, die nichts von der Tiefe haben noch von der schwermüthigen Größe der Robert'schen Schnitter und Fischer. Ferm bis zur Derbheit, entschieden bis zur Härte ist auch die Behandlung; die Zeichnung fest in den Umrissen bis zur Trockenheit, die Modellirung die Körper wol kräftig heraushebend, aber ohne abstufende Feinheit. Das Kolorit ebenfalls schwer durch die stark ausgesprochenen Lokalfarben, die öfters in widerstreitender Sprödigkeit, wie Blau, Roth und Weiß neben einander stehen, zudem von einer gezwungenen Wärme durch einen in's Röthlich-Braune

spielenden Ton, ohne die malerische Hülle von Licht und Luft. Es ist ein noch ziemlich ungelenker Realismus, der frischen Schrittes auf die lebendige Natur losgeht, aber doch noch den David'schen Kothurn an den Füßen schleppt und unterwegs in der Härte der plastischen Form stecken bleibt. Daher gelingt es dem Maler nicht die Idealität, die in dem Gegenstande selber liegt, zu entbinden; andrerseits bleibt er an der Schwere der Natur, den besonderen Zügen des Modells u. s. f. hängen. Auch zum eindringlichen Ausdruck der Seelenstimmung bringt es Schnetz nicht, obschon er gern Vorwürfe behandelt, die das Gemüth zu tieferer Theilnahme auffordern. Daher kann der Beschauer von Heute dem lauten Beifall nicht zustimmen, den diese Werke ehedem gefunden. Es war ein Erfolg, der mindestens eben so viel den Zeitverhältnissen zuzuschreiben ist als der Begabung des Malers. Schnetz war einer der Ersten, der dem allgemeinen Bedürfnisse nach Ausgleichung der Gegensätze und einer gemäßigten Mitte, wie wir es nun schon kennen, entgegenkam. Neben Robert konnte er sich um so eher behaupten, als ihm sein franker kräftiger Vortrag den Schein der Meisterschaft gab und seine lebensgroßen Figuren das Auge auf sich zogen. Die Zeit aber hat an den Tag gebracht, daß in den Werken Roberts die Kraft des Genius eine Schönheit für alle Zeiten aus dem Schacht der italienischen Natur gehoben hat, während Schnetz nur die noch befangenen Wünsche des Zeitalters mit ihrer äußerlichen Hülle abfand.

Auch kann der Letztere, an einem gewissen Punkt angelangt, nicht weiter, vielmehr ging es, seit den vierziger Jahren etwa, mit ihm abwärts. Sein Erfolg brachte ihm mancherlei größere Bestellungen ein, die er mit seiner geübten Hand rasch auszuführen keinerlei Bedenken trug. Arbeiten für den ersten Anblick von einer gewissen äußerlichen Wirkung, da der Maler die lebensvollen italienischen Menschen, nur in historische Kleider gehüllt, so gut er vermochte, auch hier anbrachte und immer auf eine gewisse natürliche Markigkeit der Gestalten bedacht war; aber von noch geringerem Werth als seine römischen Scenen, auch abgesehen von der Flüchtigkeit der Arbeit. Denn hier, wo ihm die lebende Berührung mit der Natur fehlte, war er auf sich selber angewiesen; der alte Zopf der akademischen Anschauung kam wieder zum Vorschein und der Maler half sich, um seinen Figuren historische Größe zu geben, mit den Stelzen des klassischen Pathos. So kam ein lebloses Mittelding zu Stande, wenn auch einzelne Gestalten und Gruppen tüchtiger sind und mehr Realität haben, als sonst in den Dutzendbildern des Versailler Museums zu finden ist. Die

hierher zählenden Werke des Künstlers für das letztere sind die Schlacht von Cerisolles im Jahre 1544, der feierliche Zug der Kreuzfahrer um Jerusalem, die Aufhebung der Belagerung von Paris im Jahre 888 und die Schlacht von Askalon, diese noch das Beste durch das Maßvolle der Geberden und die mehr malerisch gehaltene Darstellung. Auch außerdem lieferte Schnetz, meistens im Auftrag der Regierung, mancherlei historische Bilder und zwar aus den verschiedensten Zeiten bis herab zur Julirevolution. Endlich hatte er auch große Wandflächen mit monumentalen Malereien zu bedecken: im Louvre eine Decke, an der er Karl den Großen darstellte, wie er inmitten seiner Würdenträger aus der Hand Alkuins Manuskripte entgegennimmt, und in der Madeleine eine der großen Kapellenwände mit der Bekehrung der Heiligen, dann noch in Kapellen von Notre-Dame de Lorette und St. Severin. Durch ihre franke Weltlichkeit haben diese religiösen Gemälde noch am meisten Wirkung; namentlich erinnert in jenem Magdalenenbilde das umgebende Volk an die italienischen Figuren des Meisters, und fast glaubt sich der Beschauer bei seinem Anblick in die römische Kampagna versetzt, während Christus und Magdalena weder seine Seele noch seine Phantasie im Geringsten beschäftigen. Seit den fünfziger Jahren hat sich der nun greise Künstler vollends überlebt. In allen Darstellungsmitteln weit vorgerückt und vorab auf malerischen Reiz aus, geht nun die Kunst ganz andere Wege. — Unter dem unmittelbaren Einflusse von Robert und Schnetz stand Bonnefond, dessen schon bei der Lyoner Schule gedacht ist (S. 154), in seiner zweiten Periode. Er war 1827, da er schon durch seine Sittenbilder aus dem alltäglichen Leben einen Ruf hatte, zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien gewandert und fühlte sich in Rom von den Werken jener Meister mächtig angezogen. Er versuchte sich nun mit Glück in derselben Gattung, wobei er gern sentimentale Beziehungen behandelte, namentlich das Landvolk in rührenden Verhältnissen zur helfenden Kirche: Madonnengelübde, Pilgerfahrten, kranke Pilgerin von Mönchen unterstützt und dergleichen mehr. Er kam Schnetz ziemlich nahe, ohne ihn zu erreichen, traf selten das Kernhafte jener heroischen Naturen, wurde dafür übertrieben empfindsam im Ausdruck und gab in der Darstellung nichts weiter als ein trockenes Abbild der malerischen Außenseite des römischen Volkes. —

Doch nicht blos aus der David'schen Schule, auch aus dem Ingres'schen Atelier wendeten sich zwei Maler der schönen Natur des Letzteren zu, um so in der Wirklichkeit für die Idealität ihrer Anschauung einen Körper zu

finden. **Beide Deutsche von Geburt aber durch ihren Entwickelungsgang der französischen Kunst angehörig. Der Eine, Rodolph Lehmann,** (geb. 1819) der Bruder des im vierten Buche besprochenen Henri, hat sich in den vierziger Jahren zuerst bekannt gemacht durch einzelne römische Landmädchen: die Spinnerin vom Jahre 1842, die Kornschwingerin und die Pilgerin in der Kampagna, beide von 1845. Diese Bilder hatten es auf die Schilderung der noch klassischen Schönheit jenes Volkes abgesehen, griffen aber über das Malerische hinaus in das plastische Gebiet durch den reliefartigen Charakter der Stellung und den der Natur aufgedrungenen antiken Schnitt der Gestalten. Gleichzeitig ging er auf eine brillante Färbung aus und strebte bald aus diesem Gesichtspunkte nach reicheren Wirkungen. So brachte er in den Salon von 1847 ein figurenreiches Gemälde, worin jenem dankbaren Stoff des römischen Geschlechtes ein prächtiges historisches Gewand umgeworfen war: die große religiöse Feierlichkeit, da Sixtus V. umgeben von den Kirchenfürsten, von dem zugelaufenen Volk der ganzen Umgegend, Bürgern und Landleuten und reuigen ihren Raub darbringenden Briganten, 1590 die pontinischen Sümpfe — nachdem ein großer Theil derselben trocken gelegt war — segnete. Ein Werk, dem man schon durch die unmäßige Häufung der malerischen Motive die Absicht anmerkt, ohne inneren Zusammenhang der Gruppen, von einem blendend gelblichen Lichtton, in der Zeichnung und Modellirung, einzelne mit Liebe behandelte Gestalten ausgenommen, matt und oberflächlich. Als dann Hébert, von dem gleich die Rede sein wird, die schönen Menschen des römischen Gebirges und der Kampagna in einem ganz neuen, tief malerischen Lichte zeigte, da trieb ihn dessen Erfolg, diese stimmungsvolle Auffassung mit seiner klassischen Zurichtung der Figuren zu verbinden. In dieser Weise ist sein Bild aus den pontinischen Sümpfen vom Jahre 1859 gehalten. Landleute in träger Ruhe auf einem mit Mais beladenen Boote, im kühlen Morgenlichte bei aufgehender Sonne langsam durch das trübe Wasser vorwärts gezogen und einer Herde schwimmender Büffeln begegnend, die zur Reinigung der Kanäle verwendet werden. Wie sich nicht anders erwarten ließ, ist der Versuch jener Vereinigung mißlungen; die Stimmung ist trotz des unheimlichen gemischten Lichtes ausgeblieben und in Wahrheit das Bild, das sowol durch die Farbe als durch die Form wirken wollte, ohne alle Wirkung. Ansprechender ist die Karnevalsscene von demselben Jahre, ein Balkon auf dem Korso, mit schönen Frauen in der Tracht von Procida und Albano; lebhaft wieder im Kolorit wie seine ersten Bilder

und tüchtiger in der Zeichnung, aber von koketter und leerer Anmuth der Erscheinung. Auch ist es im Grunde Lehmann nicht ernst mit dem klassischen Wurf, den er sonst gern seinen Gestalten gibt; es ist eine bloße Maske, die er ihnen vorhält. Denn der Maler hat das Zeug nicht, mit tieferem künstlerischem Sinn aus der eigenen Natur des Volkes seinen idealen Zug zu lösen.

Dagegen hat der Andere von jenen Beiden, Karl Müller (von Stuttgart) mit malerischem Auge und einem gebildeten Formgefühl einmal das römische Leben von seiner heiteren Seite anspruchslos gefaßt und so einen glücklichen Griff gethan. Er hat freilich in dieser Richtung außer dem einen großen Bilde nichts Tüchtiges mehr zu Stande gebracht; aber dieses Eine genügt vollständig, um seiner an dieser Stelle, und zwar als eines dem Vorigen überlegenen Talentes, zu gedenken. Es ist das Oktoberfest in der Villa Borghese bei Rom (mit lebensgroßen Figuren; 1848 ausgestellt, jetzt in der königlichen Villa in Berg bei Stuttgart), das auch seinen Ruf begründet hat. Römische Männer und Frauen in ihren farbenreichen und kleidsamen Festgewändern zu mannigfaltigen Gruppen bei fröhlichem Spiel und Tanz vereinigt, tüchtige Gestalten mit dem Ausdruck jener schönen Freude des Südens, die auch im Jubel nicht über ein gewisses Maß geht, und bei aller Gluth der Sinnenlust die zarte Linie der Anmuth nicht überschreitet. Wie die Formengebung gediegen durchgeführt ist, so ist auch die malerische Behandlung, wenngleich nicht ohne Härte, doch breit, sicher und lebendig. Die übrigen Werke des Meisters, worin er bald graziöse Scenen aus der klassischen Mythe, bald poetische Figuren aus Goethe und Shakspeare darstellte, kommen jenem bei weitem nicht gleich. Für das eine Stoffgebiet fehlt ihm die ideale Anschauung der Form, für das andere Wärme und Tiefe des Ausdrucks; auch vermag er nicht diese fremden Gebieten entnommene Stoffe in das Malerische umzusetzen. Seine durchaus moderne Auffassung war, geläutert durch ein entwickeltes Formverständniß, jener schönen Wirklichkeit gegenüber ebensosehr im Rechte, als sie sich für die reinen Phantasiegestalten nun unzulänglich erweist. — Nach R. Lehmann und K. Müller läßt sich hier als ein verwandtes aber geringeres Talent noch Charles de Pignerolle nennen. —

Von allen diesen Malern des italienischen Lebens unterscheidet sich wesentlich Ernest Hébert (geb. 1817), Schüler von Delaroche, durch seine durchaus malerische und eigenthümliche Auffassung. Der Künstler ist erst seit 1850 zu Ruf gekommen und nimmt in der Malerei der Gegenwart

eine hervorragende Stellung ein; er hätte daher eigentlich erst in der Betrachtung der letzteren seinen Platz. Allein er läßt sich recht wol dieser Gruppe zuzählen, weil er in seiner Darstellung des italienischen Sittenbildes zwischen der idealen und der realistischen Anschauung eine lebensvolle Mitte einhält und über das Genremäßige hinaus eine tiefere Stimmung zum Ausdruck bringt. Er bildet ferner zu L. Robert, auf gemeinsamer Grundlage, einen sehr interessanten Gegensatz. Auch er breitet über die Gestalten des römischen und neapolitanischen Landvolkes die Stille einer verschleierten Schwermuth aus; aber mit ihrer Schönheit verschmilzt er tiefer die Realität der individuellen und mitgenommenen Natur, löst die Form, die bei Robert plastisch geschnitten war, in malerische Weichheit auf und durchdringt seine Figuren mit einer Empfindung, die vorab den überströmenden Zug der subjektiven Stimmung des Malers hat.

Es war das bekannte Bild der Malaria (im Luxembourg; s. die Abb.) womit Hébert im Salon von 1851 mit einem Schlage zu Bedeutung gelangte.*) Auf ärmlicher Barke gleitet eine römische Familie zwischen kahlen niedrigen Ufern die Tiber hinab, um dem Fieber zu entfliehen, das alljährlich einen Theil der Kampagna heimsucht. Schon liegt auf einigen Gestalten der böse Hauch der Krankheit; nur die stolze Figur des Mannes an der Spitze des Schiffes, ein ächter Nachkomme der alten Römer, und das in freier Anmuth rückwärts gelehnte Mädchen scheinen in voller Gesundheit noch unberührt vom Leiden. Von dem edlen Charakter der Gruppirung und der Figuren, von der Wahrheit des Ausdrucks und der Bewegungen kann die Abbildung wol eine Vorstellung geben. Allein nur das Bild selber vermag die melancholische, tief in das Gemüth dringende Stimmung mitzutheilen, die in der malerischen Behandlung liegt. Ein unheimlicher bleigrauer Ton ist über die Scene ausgebreitet; eine schwüle fieberschwangere Luft umhüllt ebenso das unfruchtbare Erdreich und das träge schleichende Wasser, wie diese von ihrem unheilvollen Athem schon angewehten Menschen. Es ist eine Schwermuth, die mit unwiderstehlichem Zuge auch die Seele des Beschauers fester und fester umspannt; eine Empfindung, die um so eindringlicher wirkt, als sie in die Erscheinung vollständig herausgetreten ist und nicht, wie so manche moderne Produkte, durch einen unklaren Anklang an poetische Erinnerungen ein Interesse zu gewinnen sucht. Schon hiermit ist angedeutet, daß die Seele des Vor-

*) Lith. von Soulange-Teissier.

Die Malaria. Von E. Hébert.

gangs nicht blos in den Köpfen und Geberden, sondern mit noch gesteigerter Kraft in der koloristischen Stimmung ausgesprochen ist. Der Ton, die Luft, das verschleierte Licht hat mit seinem ahnungsvollen Element Alles gleichsam durchdrungen, die Besonderheit der Lokalfarben in sich aufgelöst und in der harmonischen Gesammtwirkung die Realität mit dem geistigen Inhalte gesättigt. Dazu ist die Natur selber, in ihren intimsten Zügen belauscht, mit treuem Verständniß wiedergegeben. Man sieht, daß der Meister — der auch einmal den großen römischen Preis davon getragen — die Form gründlich kennt, aber er hat nun die akademische Zeichnenmappe weggeworfen und weiß mit feinfühliger Hand die schöne Form aus der Realität selber zu heben. Malerisch endlich ist ebenfalls die freie saftige Behandlung, die zwischen der klassischen Glätte und dem „gemauerten" Vortrag der Romantiker eine maßvolle Mitte hält.

Doch Eines, was man dem Maler öfters zum Vorwurf gemacht hat, läßt sich nicht läugnen. Es ist ein Zug krankhaften Leidens, der sich in diese melancholische Stimmung mischt und ihr einen ächt modernen Beigeschmack gibt; die Schwermuth ist zur entnervenden Traurigkeit gesteigert und dadurch die markige Erscheinung des römischen Stammes, wie sie uns in Robert entgegentritt, ins Weiche umgesetzt und abgeschwächt. Für den Maler war es ganz bezeichnend, daß er sich eine solche Scene wählte, wo auf jenen Menschen, deren Schönheit schon von Natur aus einen schmerzlichen Zug zu haben scheint, auch noch die Fieberluft mit schwerem Drucke lastet. In der Behandlung spricht sich ebenfalls diese Empfindungsweise fast zum Uebermaß aus. Wie ein Schleier legt sich der Ton auf die Menschen und Dinge; die Form sowol wie die Lokalfarbe verzittert an manchen Stellen in den zarten dunkel-bläulichen Duft der sich über das ganze Bild gezogen hat, und manchmal spielt das Fleisch ins Violette, die Farbe der Trauer. In der Malaria ist diese Manier noch mit Maß eingehalten und ohnedem zum Gegenstande passend. In den späteren Bildern aber tritt sie stärker hervor und gerade um so entschiedener, als sie nicht ohne Weiteres zum Stoffe stimmt; man hatte daher ganz Recht zu sagen, daß alle seine Gemälde mehr oder weniger Malaria's seien.*) Darum ist auch seine erste, die ächte Malaria unübertroffen geblieben, so Tüchtiges und Ansprechendes er auch später noch geleistet hat.

Begreiflich, daß sich ein solches Talent mit Vorliebe an die feineren

*) Vergl. Ludwig Pfau, Freie Studien. S. 336.

Formen und den weicheren Ausdruck der Frauen hält. So hat Hébert während des letzten Jahrzehnts in einer Reihe von Bildern römische und neapolitanische Landmädchen dargestellt, bei dem harmlosesten Tagewerk, am liebsten am Brunnen, wo der Maler in den einfachen schönen Bewegungen des Wasser-Schöpfens und Tragens so dankbare Motive findet: oder einmal auch Fienarolen (Heuverkäuferinnen), die am Eingang einer kleinen Stadt ihr Heu feilbieten. Aber diese dürftig gekleideten italienischen Dirnen, sichtlich nach der Natur genommen, ohne das Interesse einer Handlung oder irgend einer bewegten Situation, sind doch mit einem eigenen Reiz wiedergegeben. In dem Ausdruck ihrer anmuthigen, dabei ganz individuellen Köpfe wie in der Farbenstimmung läßt der Künstler eine Welt von Empfindungen spielen, er regt die Phantasie an, der anziehenden Erscheinung auf den Grund zu gehen und ihr in der innersten Seele zu lesen. Doch nicht um nach einem bestimmten Inhalt zu suchen. Ein unfaßbares Gefühlsleben, nur mit dem bald leiseren bald stärkeren Grundton der Schwermuth, spricht aus den Gestalten, umschwebt, umhüllt sie und zieht den Beschauer, wie mit den ungewissen Klängen einer weichen Melodie, in diese schwebende träumerische Stimmung mit hinein. „Die Mädchen von Alvito" (im Neapolitanischen) sind zwei zarte Gestalten, an der Schwelle der Reife. In ihren groben Hemden und wollenen Röcken kommen sie eben vom Brunnen den steilen Weg zwischen Felsen herauf: die Eine oben schon angelangt, ihren Krug wie eine antike Kanephore, die Andere, noch in der Bewegung des Steigens, einen Pack Wäsche auf dem Kopfe tragend. Jene in strenger gerader Haltung, eine blasse Schönheit von unheimlichem Feuer in den groß geöffneten Augen und mit einem unbeschreiblich leidenden Zug um die feingeschnittenen Lippen; die zweite eine robustere gewöhnlichere Natur von lebhafter Sinnlichkeit in dem volleren Gesichte. Auch die „Frauen von Cervara" (im römischen Gebirge) — das Bild ist im Luxembourg — kommen vom Brunnen. Die Hauptfigur, ebenfalls mit dem Krug auf dem Kopfe, schreitet die Stufen von dem höher gelegenen Brunnen herab: ein junges frisches Blut von fünfzehn Jahren, schlank und schmächtig, mit jenen schwimmenden schwarzen Augen, worin Lust und Leid eines unendlichen Liebeslebens ahnungsvoll sich ankünden. Neben ihr ein Kind, mit gleichen Füßen auf der Treppe stehend, wie wenn es nicht mit jedem Schritte eine Stufe fassen könnte, von der anmuthigsten Einfalt, während eine Alte dem Beschauer den Rücken zukehrend hinansteigt. Was aber dem Bilde erst seinen vollen Reiz gibt, das ist der Zauber des

Helldunkels und des zwischen den Felsen eingeschlossenen Lichtes. Freilich ist hier schon die weiche verschmelzende, alle Bestimmtheit auflösende Behandlung zum Aeußersten getrieben, an Manier grenzt die idealisirende Harmonie. Seltsam ist, das der Künstler gerade bei diesen einfachsten Vorwürfen die Figuren lebensgroß gebildet hat. Wie wenn er hätte zeigen wollen, daß auch der ärmste Gegenstand einen großen Maßstab verträgt, falls nur aus ihm eine stylvolle Darstellung — die ja bis zu einem gewissen Grade auch auf rein malerischem Wege sich erreichen läßt — eine innere Größe, eine von unendlichem Inhalt beseelte Schönheit zu lösen vermag. Allein es ist lediglich die Behandlung des Malers, welche in das bloße Dasein eines so beschränkten Lebenskreises eine solche Tiefe legt, und das hätte sich auch bei kleinem Maßstab erreichen lassen. Indessen soll man darüber mit dem Künstler nicht rechten, und wenn nur das Ergebniß keinen Mißklang zeigt zwischen Umfang und Inhalt, ihm die Regel der Aesthetik nicht entgegenhalten.

Ein andermal gibt Hébert seiner Darstellung eine erhöhte Wirkung durch einen Kontrast, der die Figuren in ein tieferes Verhältniß zu einander bringt. So in dem Bilde der „Rosa Nera" (wie die Cervarolen 1859 ausgestellt), das, wie die Malaria, in kleinerem Maßstab gehalten ist. Wieder eine Scene am Brunnen, in einer Felsengrotte, die den ganzen Hintergrund ausfüllt. Auf dem Rande desselben sitzt von den anderen Weibern abgesondert im dürftigsten Anzuge ein reizendes Geschöpf — die Rosa Nera — müssig mit dem leeren Krug am Arme mit leidendem Ausdruck und mit träumerischer Schwermuth in die Ferne blickend; sie hat wol nach seliger Liebeszeit ein großes Leid durchgemacht und muß nun langsam die bitteren Tropfen kosten, die von dem süßen Trank übrig geblieben sind. Neben ihr eine Alte und ein blutjunges Kind, beide vom Rücken gesehen, mit Wasserschöpfen beschäftigt, in sorgloser Ausübung ihrer Arbeit; die Eine über alle Herzensnoth hinaus, die Andere noch nicht reif dafür. Neben diesen steht, den Arm in die Seite gestemmt, eine stolze Schönheit in der vollen Blüte der Jugend, noch unberührt von Kummer und Gram, doch auch noch in der Herbigkeit eines verschlossenen Herzens. Zu ihrer Seite endlich sitzen zwei alte Weiber an der Felsenmauer gekauert in emsigem Geplauder, wie das so in der ganzen Welt am Brunnen Brauch ist und wobei wol der liebe Nebenmensch nicht allzugut fortkommen mag. Es ist möglich, daß sich der Maler seine Figuren in einer solchen inneren Beziehung gedacht hat; wenigstens hat er ihnen einen Ausdruck gegeben,

der den Beschauer anregt ihrem Schicksal und ihren Empfindungen nachzugehen. Aber auch wo er, wie bei jenen Fienarolen, nur die harmlose Erscheinung des täglichen Daseins gibt, tragen seine Frauen die deutlichen Spuren von Gram und Leiden. Diese schmächtigen Naturen mit den schmalen Hüften, den kaum entwickelten Formen und der in's Nebelhafte verschwebenden Fleischfarbe, sie sind wie angekränkelt von der heißen Luft des Südens und verzehrt vom inneren Brand eines leidenschaftlichen Gemüths.

Auch auf anderen Gebieten hat sich Hébert ab und zu versucht. So einmal auf dem religiösen mit einem Judaskuß (1853 ausgestellt, jetzt im Luxembourg). Solchen Stoffen aber widerstrebt die verfeinerte Auffassung, die ihm eigen ist. Christus im langen weißen Gewande, von einem scharfen Laternenlichte, das ein Kriegsknecht ihm entgegenhält, aus dem umgebenden Dunkel hervorgehoben, steht in allzugespanntem Kontrast zu Judas, der mit teuflischem Ausdruck eben seiner Wange sich nähert; auch ist in seinem eigenen Kopfe eine manierirte Hoheit, ein Gemisch von schmachtender Empfindsamkeit und anspruchsvoller Größe. Zudem sind die Formen wie verwischt durch die weiche Behandlung, es fehlt an jener Energie der Erscheinung, die wir bei lebensgroßen Figuren von solcher Bedeutung beanspruchen, und der Lichteffekt hebt ihre Selbständigkeit vollends auf. Weit glücklicher war der Maler auf dem entgegengesetzten Felde, als er im Salon von 1865 „die steinerne Bank“ ausstellte. Eine alte Bank aus einem römischen Park, verwittert und mit Moos bewachsen und von herbstlich gefärbten Platanenblättern umstreut, in dem tiefmelancholischen Dunkel hoher Bäume, die selber nicht sichtbar sind. Die ganze Wirkung liegt hier in der ächt malerischen Stimmung, die unwillkürlich in die Phantasie Träume der Vergangenheit wachruft, den verhängnißvollen Wechsel von Glück und Leid, dessen stummer Zeuge jene Bank, sie selber mitgenommen von den Gewalten der Zeit und Natur, von Regen und Sonnenschein, gewesen ist. —

Auch mit seinen Portraits findet der Künstler vielen Beifall. Denn er weiß ihnen jenen Anflug einer seelenvollen Natur zu geben und zugleich das Aparte, „Distinguirte“ der modernen Gesellschaftskreise zur Erscheinung zu bringen. Jene zarte kränkelnde Grazie, die seinen römischen Bäuerinnen bei aller Naturwahrheit eigen ist, sie gibt auch seinen Bildnissen einen vornehmen und eigenthümlichen Zug, der sie aus allen anderen heraushebt und dem Gedächtnisse einprägt. Natürlich sind es nur die Frauen und Kinder der höheren Stände, an denen eine solche Auffassung

sich bewähren kann. Freilich geht auch hier jener in's Bläuliche oder Violette spielende auflösende Ton öfters zum Uebermaß, verschwemmt die Formen und bringt in das Kolorit ein der Natur fremdartiges Element. So ist seine Prinzessin Klotilde (Salon 1861) allzu duftig und hell in den Schatten, in der Form unsicher, im Fleischton bläulich und wie in einen zarten Nebel verflüchtigt. Ein Knabe und ein kleines Mädchen, welche dieses Jahr (1866) ausgestellt waren, feine aristokratische Naturen, zeigten eine so besondere Erscheinung, daß ihr Bild in der Phantasie sofort haften blieb. Aber das Empfindungsvolle des Ausdrucks ging über das Kindliche hinaus, beim Knaben in das Schwärmerische, beim Mädchen fast in das Leidenschaftliche, und entbehrte so durchaus jenes naiven Reizes der noch unaufgeschlossenen Kinderseele.

Die Mängel — welche mit den Eigenschaften dieses ungewöhnlichen Talentes in engem Zusammenhang stehen — sind schon bei den einzelnen Bildern zur Sprache gekommen. Hébert läßt uns auf den Grund eines inneren Lebens sehen, aber es ist immer dieselbe schwermüthige Empfindung, welche auf seinen Personen lastet wie ein unabwendbares Schicksal. Das spricht sich auch in der Behandlung aus, in jenem schmelzenden nebelhaften, in's Bläuliche oder Violette spielenden und die Kraft der Erscheinung abstumpfenden Tone. Mit diesem subjektiven Elemente mischt sich merkwürdig das Naturwahre, der realistische Ernst der Darstellung. Seine Charaktere sind bestimmte Individuen, von eigenartiger Bildung und in der zerlumpten geflickten Tracht der Armuth; man sieht, daß der Maler sich treu an die Natur gehalten und es verschmäht hat, sei es die Form, sei es das Gewand zu idealisiren. Er vergeistigt sie lediglich, aber auch vollständig durch die überströmende Stimmung. In der Behandlung gibt sich jene Mischung kund durch ein zu sorgfältiges Ausführen und Charakterisiren des Beiwerks, wodurch öfters das eine und andere Detail aus der Gesammtwirkung zu laut sich heraushebt; so in den Cervarolen die Felsen und in der Rosa Nera die bunten Lappen der Kleidung. Alle Kräfte aber des Malers, seine Kenntniß der Form zugegeben, liegen nach der Seite des Ausdrucks und der koloristischen Stimmung. Er ist arm in der Erfindung wie in der Gruppirung und unfähig sowol männliche energische Charakter als ein umfassendes, aus mannigfaltigen Fäden reichgewirktes Stück Leben zu schildern. Das ist es worin er Robert weit nachsteht.

Auch noch außer Hébert haben jüngere Meister das italienische Leben zum Vorwurf genommen. Allein sie gehören entschieden der neuesten Kunst

an, sei es durch ihre Darstellungsweise, sei es durch die Bedeutung die sie auf anderen Gebieten erlangt haben. Mit Hébert läßt sich das fünfte Buch abschließen, weil auch er noch die plastische mit der malerischen Anschauung vermittelt und dem Sittenbilde mit einer tieferen Empfindung einen über die Enge des gewöhnlichen Daseins hinausragenden Inhalt gibt. Doch schon er gehört durch die starke Ausprägung seiner durchaus modernen Individualität der neuesten Zeit an. Denn dies ist, wie sich nun zeigen wird, ein wesentliches Merkzeichen derselben, daß sie aus dem inneren Zusammenhange mit der Welt der Gegenstände sich losgelöst hat, frei darüber zu schweben meint — während sie doch an den Schein der Wirklichkeit gebunden bleibt — und vor Allem die eigene Individualität des Künstlers zur Geltung bringen will. —

Sechstes Buch.

Die Malerei des zweiten Kaiserreichs.

Die Zersplitterung der Schulen und der Gattungen

unter dem Einfluß

der Sitten und der realistischen Anschauung.

Erstes Kapitel.

Das Kulturleben der Epoche und sein Bild im neuesten Idealismus.

1.

Die politischen und sittlichen Zustände.

Delaroche und L. Robert waren die beiden letzten großen Glieder in der Kette der geschlossenen Entwickelung, welche durch die verschiedenen Schulen und Kunstweisen, womit wir uns bisher beschäftigt haben, die französische Malerei des Jahrhunderts durchläuft. Die historische oder vermittelnde Richtung war der treue Vertreter und Begleiter des Julikönigthums gewesen. Daß daher mit dem Sturz desselben auch ihre Kraft gebrochen war und sie sein Ende nicht lange überlebte, war kein zufälliges Zusammentreffen. Mit der Revolution von 1848 war sie abgelaufen, wenn sie gleich noch einige Schößlinge in die neueste Zeit hineintrieb; zugleich aber nun der Kreis durchmessen, innerhalb dessen die moderne französische Malerei ihren eigentlichen Lebensprozeß durchmachen sollte. So ist denn diese in ihren Hauptzügen durchweg der Bewegung des Jahrhunderts gefolgt, und als mit dem Jahre 1848 eine neue entscheidende Wendung der Staatsgeschichte eintrat, da war auch sie an dem Zielpunkt ihres bisherigen Laufes nahezu angelangt. Daher läßt sich mit jenem Jahr eine große Hauptepoche ihrer Entwickelung abschließen.

Doch nicht so ist das zu verstehen, wie wenn das Jahr Achtundvierzig, ähnlich der Umwälzung von 1789, der Kunst, wie sie bis dahin sich entwickelt hatte, mit gewaltsamem Schlage ein Ende gemacht hätte. Es war ein natürliches d. h. allmäliges Ausgehen, dem sie unterlag. Die verschiedenen Formen, in denen sie ihren Lauf vollendete — ihr klassischer Ursprung,

die Gegensätze der romantischen Schule und des Idealismus, endlich die historische Anschauung — hatten sich ungefähr gleichzeitig mit den Staatszuständen jenes halben Jahrhunderts ausgelebt. Gleichwol wirkten sie wenn gleich schwächer noch fort, wie denn auch ihre Hauptvertreter noch thätig blieben, und aus ihren Schulen kamen die jungen Talente, welche der neuesten Zeit angehören. Ihrerseits schlagen diese, mit wenigen Ausnahmen, nur allmälig und Anfangs zweifelhaften Schrittes andere Wege ein; denn keine neue gemeinsame Anschauung schloß sie zusammen und trieb sie rasch in neue Bahnen. So trat ein durchgreifender Unterschied zwischen der neu anhebenden und abgeflossenen Epoche keineswegs gleich ein, so wenig die Bewegung jenes Jahres schon für sich einen Kapitaleinschnitt in die moderne Staatsgeschichte bildet, sondern nur den Beginn einer neuen Regung innerhalb der vom Jahre 1789 eingeleiteten Zeit.

Allein in noch anderer und tieferer Hinsicht ist zwischen der neuesten Kunst und dem politischen Leben seit 1848 ein innerer Zusammenhang. In ihr spiegeln sich, die unmittelbare Einwirkung gar nicht gerechnet, der Verlauf, den die staatlichen Zustände genommen, und der Charakter, zu dem sie sich entwickelt haben, in eigenthümlicher Weise und von verschiedenen Seiten wieder. Daher ist der Gang der politischen Dinge auch für unsere Betrachtung von Interesse.

Wie groß und einschneidend auch die Folgen der Umwälzung von 1848 gewesen sind: sie ist — das müssen nun selbst ihre alten Anhänger zugeben — aus einem allgemeinen nationalen Bedürfniß auch in Frankreich, wo sie ihren Ursprung genommen, nicht hervorgegangen. Nicht des konstitutionellen Königthums überhaupt war man überdrüssig, sondern nur der Art und Weise, wie es von Ludwig Philipp und dem Ministerium Guizot gehandhabt wurde. Nicht mit dem System selber wollte man brechen, denn man fühlte ganz richtig, worauf sich heute noch die Orleanisten steifen, daß es einer fortschreitenden Entwickelung und Reform wol fähig war. Aber die unbeugsame und unfruchtbare doktrinäre Härte, womit sich die Regierung seit 1840, völlig unbekümmert um die höchst bescheidenen Ansprüche der öffentlichen Meinung, nur an den Buchstaben des Gesetzes hielt und doch weder nach Außen noch nach Innen zu einem Ergebniß kam, das dem immer lebhaften französischen Nationalgefühl irgendwie genügt hätte — eine solche Lenkung am straffen Zügel, die der Thatenlust des Volkes nach keiner Seite hin Luft ließ, wollte man nicht länger ertragen. Um so weniger, als das schon seine sieben Jahre währte und dem beweglichen

Stamme jedes lange dauernde Regiment, sobald es glanzlos ist, auch langweilig und schon deßhalb unerträglich wird. Dazu kommen noch die dunklen Seiten des Julikönigthums, von denen schon im fünften Buche die Rede war: das versteckte Korruptionswesen, wodurch sich die Regierung die Mehrheit der Kammer sicherte, die Anhäufung der Reichthümer in wenigen Händen unter dem schon besitzenden Mittelstande, dagegen die mißliche volkswirthschaftliche Lage der unteren Klassen, endlich der unheimliche Schatten, den einzelne Verbrechen aus den höchsten Gesellschaftskreisen bis in die Nähe des Hofes warfen. Aus dem Zusammenwirken dieser Umstände erklärt sich der immer lautere Ruf, das immer heftigere Verlangen nach der Wahlreform, die sonst wol nicht, so wichtig sie war, die Gemüther so eifrig beschäftigt hätte. Denn sicher lag wenigstens dem Bürgerthum weit mehr an der ferneren Entwickelung seiner friedlichen Interessen und seines Wolstandes als an der Gewährung eines neuen Wahlgesetzes. Aber auch so war die gesteigerte Bewegung, welche mit den Reformbanketten von der Opposition ausging, auf nichts weniger angelegt als auf eine gründliche Umwälzung. Sie hätte sich wol — durch die rechtzeitige und entschlossene Einsetzung des Ministeriums Thiers-Barrot — selbst dann noch zurückdämmen lassen, als sie schon durch das Zuströmen jener wilden Elemente, die in Paris bei jeder Krisis wie aus stillen Tiefen hervorbrechen, zum wogenden Aufruhr angewachsen war. Da mischte sich, als der verblendete König zögerte und zauderte, der Zufall in's Spiel und drückte der Revolution sein tolles Merkmal auf. Der verhängnißvolle Schuß vom Boulevard des Capucines entfesselte die Leidenschaften der schon tobenden Menge und gab damit das Zeichen zum hellen Ausbruch jener rohen Kraft, welche die Bewegung entscheiden sollte: des Proletariats.

Von dem Augenblicke an, da diesem das Schicksal des Landes mit zufiel, änderte sich die Lage der Dinge. Mit einem Schlage war an die Stelle des „gebildeten" Bürgerthums die unterste Klasse des Volkes an die Spitze der Nation gesetzt. Die große sociale Frage der Neuzeit, das Recht des Arbeiters auf eine gesicherte Stellung im Staate und in der Gesellschaft, war aus dem Gebiet theoretischer Erörterungen und harmlos phantastischer Systeme, das es unter der Julíregierung eingenommen, plötzlich mit zermalmendem Schritt in die praktische Wirklichkeit übergetreten. Vor nichts schreckten die Parteiführer zurück, die zu dieser Fahne schwuren, denn hinter ihnen stand die Masse, die zu jedem Umsturz jubelnd die wuchtigen Hände bot. Hatte aber der vierte Stand den Ausschlag gegeben,

so war er nun nicht gesonnen, in seine alten Schranken sich zurückdrängen zu lassen.

Mit dieser neuen Macht hatte die provisorische Regierung zu rechnen, zu verhandeln und zu kämpfen. Dem unerwarteten Umschlag der Dinge gegenüber ohnehin rathlos, ohne Steuer und Kompaß wie ein Schiffer durch den Sturm in eine neue Welt versetzt, wurde sie nun vollends hin- und hergeworfen von den Wogen der in allen ihren Leidenschaften aufgewühlten Menge, ebenso gezwungen ihren Forderungen nachzugeben als zu widerstehen, um sich selber und das Land vor dem Untergange zu bewahren. Wie wenig es im Grunde ein tieferes politisches Bedürfniß war, dem die Bewegung entsprang, das zeigten deutlich die Beschlüsse der Regierung. Sie gingen über phrasenhafte philanthropische Allgemeinheiten nicht hinaus, die sich zum Theil in Widersprüche verwickelten — wie man z. B. einerseits den Weltfrieden proklamirte und andrerseits allen Völkern zu ihren Befreiungsversuchen die energische Beihülfe Frankreichs verhieß —, namentlich aber bei der praktischen Durchführung in den besonderen Formen eines schon entwickelten Weltzustandes ebenso vielen Hindernissen begegnen mußten. Die Lenkung der jungen Republik hatte der unklare und verschwommene Idealismus eines Poeten übernommen; der Verfasser der „Méditations“, die in den zwanziger Jahren die Gemüther zu einem berauschenden Traum- und Ahnungsleben angeregt hatten, stand nun an der Spitze der Staatsgeschäfte. Das war kein Zufall. Der Dichter, der mit Lamartine das Haupt der Romantik bildet und jetzt noch mit anerkennungswerthem Charakter an seiner politischen Gesinnung festhält, Victor Hugo, er vertritt gleich jenem die republikanische Partei und baut noch in seinen jüngsten Werken das Ideal des neuen Staates aus metaphysischen Schwärmereien und socialistischen Hirngespinnsten auf. Auch ist bekannt, wie die Romanliteratur von E. Sue auf die sociale Bewegung eingewirkt hat, und die Manifeste Ledru-Rollin's soll einem Gerüchte zufolge, das ich übrigens nicht verbürgen will, die George Sand redigirt haben. Es war also die nebelhafte Träumerei poetischer Politiker, die das neue Staatsleben zu konstituiren hatte, sich gegenüber aber die furchtbar realistische Gewalt des empörten vierten Standes fand, dem nichts galt als das Recht der Faust und die Befriedigung seiner Begierden. Die Regierung sah sich genöthigt seinen Forderungen irgendwie Genüge zu thun und wußte sich nicht anders zu helfen, als indem sie die Sorge für sein Dasein dem Staate aufbürdete.

Allein damit war nicht nur die ganze Kultur, sondern die Existenz des Landes und der Nation selber in Frage gestellt. Ein Kampf hartnäckigen Widerstandes mußte sich nun entspinnen von Seiten aller der Klassen, deren Leben auf Bildung und Besitz, auf Erwerb und Arbeit gegründet war, gegen die rohe Menge und ihren brutalen Zerstörungstrieb. Immer weiter drohte dieser mit der Pöbelherrschaft um sich zu greifen. Mit gesteigerter Heftigkeit folgten sich die Arbeitermanifestation vom 17. März, die Bewegung vom 16. April und die Empörung vom 15. Mai, bis endlich in dem furchtbaren Zusammenprall der Junitage die Entscheidung auf der Schneide des Messers stand.

Die Nation athmete auf, als sie nach dem gräßlichsten aller Kämpfe sich gerettet und am Rande der Vernichtung glücklich vorüber sah. Allein nach der verzweifelten Anstrengung war nun vollends ermattet, vollends verbraucht, was von Thatkraft und staatsbürgerlichem Interesse noch übrig gewesen. Theilnahmlos wartete man das Ergebniß ab des politischen Gestaltungsprozesses, worin man mitten inne stand. Wofür auch hätte man sich entschließen, wofür sich erwärmen können, da die Parteien sinnlos sich entgegenwirkten, wirr durcheinander trieben, keine Muth, Kraft und Entschiedenheit entfaltete, die gefürchteten äußersten Demokraten ausgenommen? Alle, die Ueberreste der Legitimisten, die der liberalen Bewegung, die Orleanisten, die gemäßigten Republikaner, die Socialdemokraten — Alle warf die wogende Zeit im Wechsel ihrer ungewissen Strömungen bald herüber, bald hinüber, bald vor-, bald rückwärts, bald auf, bald nieder. Und was war Gutes gekommen, was war geblieben von den Rechten, womit der junge Freistaat die Nation beglückt hatte? Dem „Rechte auf die Freiheit der Rede“ hatte man die heillosen Wühlereien der Klubs, dem „Rechte auf Arbeit“ den verhängnißvollen Unfug der Nationalwerkstätten, dem „Rechte auf allgemeine Bewaffnung“ das mörderische Gemetzel der Junitage zu verdanken. Alle drei hatte man, nachdem sie Alles auf's Spiel gesetzt, wieder beschneiden müssen. Was blieb noch? Das allgemeine Stimmrecht. Und dieses in der That war berufen bei der neuesten Wendung der Dinge die Hauptrolle zu spielen.

Mit leidender Ungeduld sah man der Zeit entgegen, da im Präsidenten das Land doch wieder eine Art von Oberhaupt erhalten würde, das mit festerem Griff, als die schlaffen und wechselnden Hände der Parteien, die Zügel hielte. Wie ein Verhängniß trieb es die konstituirende Versammlung zu dem folgenschweren Beschluß, die Wahl des Präsidenten dem

„suffrage universel" anheimzugeben: ein stillschweigendes Eingeständniß ihres Unvermögens, selber die Entscheidung oder die Stimmung der Nation zu treffen. Dieser aber lag die Wahl am Herzen. Nun griff das ganze Land in die Bewegung ein, die bisher lediglich das Werk der Hauptstadt gewesen: mit Eifer vollzog man den politischen Akt, mit dem man den Anfang machte, die Selbstregierung von dem eigenen müden Rücken auf die stärkeren Schultern eines Einzigen abzuwälzen. Den Mann wählte man, dessen Namen die beste Gewähr schien für eine Kraft, fähig die schwere Last zu tragen. Und die Nation zog, blind in die Urne greifend, die rechte Nummer, diejenige wenigstens, welche sie wollte und brauchte. Bald zeigte der Neffe des Kaisers eine Eigenschaft, die ihm unter allen allein zukam und ihn ebendeßhalb auch allen unendlich überlegen machte: das unbedingte Vertrauen in seine eigene Sache, der feste unerschütterliche Glaube an sich und die ihm vom Weltgeschick beschiedene Rolle. Was aber dieser Eigenschaft erst ihre volle Kraft gab, das war die mit ihr verbundene tiefe Einsicht in die allgemeine Schwäche und Ermattung.

Zu bekannt ist jedem Mitlebenden der weitere Verlauf der Dinge, als daß ich dabei verweilen sollte. Langsamen aber sicheren Schrittes ging der Präsident aus dem erst heimlichen, dann immer offeneren Konflikt mit der Nationalversammlung der Herrschaft zu. Während diese durch die Verwirrung und Unsicherheit der Meinungen, das Maßlose und das Zerfahrene der Verhandlungen, den eben so stumpfen als gereizten Widerstand gegen den Präsidenten auch die letzte Theilnahme des Volkes verlor, verfolgte er mit klarem und bewußtem Wollen sein Ziel, stark sowol durch die Kraft seiner Ueberzeugung als durch das helle staatsmännische Verständniß der Ansprüche und Bedürfnisse seiner Zeit. Die Nation selber aber sah unthätig und gleichgültig dem Streit der beiden Staatsgewalten zu, fast nur noch von dem einen Triebe der Selbsterhaltung bewegt, zufrieden schon mit der Hoffnung, die Arbeit der friedlichen Interessen wieder aufnehmen zu können. Wie sollte sie nicht ohne Besinnen dem Manne sich in die Arme werfen, der sie vor den gespenstischen Schrecken des Jahres 1852 retten könnte und den festen Willen zeigte, den unterbrochenen Gang der Kultur und der materiellen Entwickelung mit kräftiger Hand wiederherzustellen? Niemand glaubte mehr an die Haltbarkeit der bestehenden Ordnung der Dinge. Der Versuch der Selbstregierung, den das Volk gemacht, war in vollständige politische Ohnmacht umgeschlagen: so nahm man geduldig und mit stiller Zustimmung den Gewaltstreich hin, der der unseligen Lage ein

Ende machte. Freilich war die Entscheidung mit entsetzlicher Gewissenlosigkeit und durch die frevelhafte Unthat des 4. Dezember herbeigeführt, über Eidbruch und blutige Leichname. Allein lieber noch, so war die allgemeine wenn auch verschwiegene Stimmung, dieses vergossene Blut als das weit größere Verderben neuer Umwälzungen. Uebrigens war die brutale Gewalt des Staatsstreichs nichts anders als das nothwendige Gegenstück zu jenem frevelhaften Spiel, das die Nation selber mit der Freiheit getrieben. Sie mußte es verlieren, weil es nichts als ein Spiel war; der Uebermuth eines Tollkühnen, der sein Alles blindlings auf Eine Karte setzt und mit Einem Wurfe Alles gewinnt, Alles verliert.

Wieder war es das allgemeine Stimmrecht, das die neue Ordnung, ihrer Blutspuren ungeachtet, heiligte und mit beispielloser Einstimmung auf den „Erwählten des Volkes“ die gesammte Staatsgewalt ohne alle Einschränkung übertrug. Es ist, wie man schon öfters bemerkt hat, ein Charakterzug der Franzosen, sich mit augenblicklicher Leidenschaft in Umwälzungen einzulassen, mit fieberhaftem Aufschwunge die Staatsgeschäfte selber in die Hand zu nehmen, wobei sie im Stande sind, Haus und Hof, Weib und Kind zu verlassen: aber ebenso plötzlich der selbstthätigen Theilnahme am Gemeinwesen überdrüssig zu werden und, zurückfallend in eine schlaffe Unselbständigkeit, das ganze Staatswesen einer kühn zugreifenden Einzelkraft zu überlassen. Nun, da die Republik im Grunde nichts Anderes gewesen als ein Kampf der Nothwehr gegen das wilde Anstürmen der untersten Volksmasse, nun bestimmte jene Neigung vollends das Schicksal des Landes. Dazu kam noch jener andere allen Klassen und Parteien gemeinsame Zug des französischen Wesens, gern alle Lasten, Pflichten und Aufgaben der Staatsmacht aufzuladen, an sie alle Forderungen zu stellen, von ihr Alles zu erwarten. Ist das doch nicht blos der Grundsatz der besitzenden Stände, sondern selbst die Theorie des Socialismus, der den Staat zum Herren aller Köpfe, aller Kräfte und Verhältnisse macht und von ihm wieder die Befriedigung aller Interessen, die Mittheilung aller Güter verlangt. Darauf also lief nun die Souveränität des Volkes hinaus, daß es mit fast allen Stimmen alle seine Rechte und Ansprüche, ja seinen Willen und seine Kräfte in die starken Hände Napoleon's legte. Nicht anders verstand dieser selber das Kaiserreich auf demokratischer Grundlage: die unbeschränkte Herrschaft im Namen und als Stellvertreter des Volkes*). Er war der

*) Klar genug hat das der Kaiser in der bekannten Stelle seiner „Idée Napoléonienne“ ausgesprochen: „Dans un gonvernement dont la base est démocratique, le chef seul

Mann, dieses Programm seiner „napoleonischen Idee" auszuführen und in starker Faust das Schicksal der Nation zu halten, die sich rückhaltslos ihm übergeben hatte. So lief der Traum der allgemeinen Wiedergeburt des menschlichen Geschlechtes, womit die Republik begonnen, schon nach vier Jahren in die eiserne Realität des Cäsarismus aus.

Der Kaiser aber hat sich durch die Weise, wie er sein Regiment geführt, als der Mann der Situation, als der richtige Herr des neuen Frankreichs und in den allgemeinen europäischen Angelegenheiten — wenigstens bis vor Kurzem — als eine eminente und überlegene staatsmännische Kraft bewährt. Im Innern hält er mit sicherer Hand die Zügel straff und läßt sie, wie ein guter Führer, nur in dem einen und anderen Falle loser spielen, um sie weniger fühlbar zu machen, ohne doch sie nachzulassen. Nach Außen aber bekundet er ein liberales Verständniß für die fortschreitende Bewegung der Geschichte und hat durch ein energisches Eingreifen ihren Gang beschleunigt, die Geschicke der Gegenwart der Erfüllung, ihre Aufgaben der Lösung mit entgegengeführt. Damit hat er der angeborenen Neigung seines Volkes, in den Augen Europas eine glänzende Rolle zu spielen, Genüge gethan, die Ueberzeugung von seiner festgegründeten Macht und seinem Herrscherberufe wach erhalten und doch auch durch die kluge Mäßigung nach dem Erfolge seine Stellung gesichert. Endlich ist durch ihn wie durch keinen anderen französischen Regenten die Entwickelung der materiellen Interessen gefördert, das hergebrachte enge System, die alten Schranken in dem wirthschaftlichen Verkehr der Völker beseitigt, und dem Handel und der Industrie mit den neueröffneten Bahnen ein neuer Aufschwung gegeben. Hiemit hängt eng zusammen jene weitere Eigenschaft des kaiserlichen Regiments, dem Wettlauf aller einzelnen Kulturbestrebungen nichts in den Weg zu legen, wie die persönlichen Interessen so auch die geistigen Fähigkeiten der Nation innerhalb gewisser Grenzen frei spielen zu lassen. Wenn die festgefügte Regierungsmaschine mit den sicher eingreifenden Gängen ihres Räderwerks die Nation als Gesammtheit umklammert und ihr keinen Willen, keine selbständige Regung läßt, wenn dabei die kleinen Triebe und

---

à la puissance gouvernementale; la force morale ne dérive que de lui; tout remonte directement jusqu' à lui . . . . Dans une telle société la centralisation doit être plus forte que dans toute autre, car les représentans du pouvoir n'ont de prestige que celui que le pouvoir leur prête, et, pour qu'ils conservent ce prestige, il faut qu'ils disposent d'une grande autorité, sans cesser d'être vis-à-vis du chef dans une dépendance absolue, afin que la surveillance la plus active puisse s'exercer sur eux."

Leidenschaften ungehindert ihr Wesen treiben können, so ist doch andrerseits auch den edleren Neigungen, den individuellen Talenten — sofern sie nur nicht politisch sind — freies Feld gegeben und die gleichmäßige Gunst der Regierung ohne Unterschied gesichert.

Ehe wir zusehen, wie es unter diesen Verhältnissen mit der Kunst beschaffen war, haben wir noch einen Blick zu werfen auf die Stimmung der Bevölkerung und die Gesittung, wie sie unter dem zweiten Kaiserreiche sich ausgeprägt hat. Ohne Weiteres hat man öfters auf Rechnung des Imperialismus und seines entnervenden Einflusses jene Zustände geschrieben, welche das französische Leben neuesten Zuschnitts charakterisiren: die sittliche Verwilderung, die Erschlaffung des Charakters, die geistige Abspannung oder Ueberreizung, die Unreinheit der Zwecke, die Neigung zu hohlem und glänzendem Schein. Allein das Alles sind Eigenschaften, die aus dem Wesen einer Nation im Laufe der Geschichte erwachsen und sich durch keine Macht der Erde von Außen in sie hineinbringen lassen. Wie geschickt auch die öffentliche Macht alle Mittel einer verfeinerten und ausschweifenden Lebensweise benützen, die allgemeinen Schwächen und Leidenschaften ausbeuten mag, um die Nation von einem selbstthätigen Aufschwunge abzuhalten: daß sich das Volk matt und willenlos leiten, sich so leiten und beherrschen läßt, ist die Schuld der Regierung nicht. Ueberhaupt lassen sich nicht die Regierungen als die ersten Ursachen durchgehender nationaler Zustände betrachten. Sie treten vielmehr zu den Bedürfnissen, Neigungen und Fähigkeiten des Volkes einfach in das Verhältniß der Wechselwirkung. Der auflösende Charakter des Kaiserreichs, der auf Kosten der Gesammtentwickelung die Laune und die Genußsucht des Einzelnen, auf Kosten der geistigen Selbständigkeit das materielle Wolleben freigibt und begünstigt, er hat nur deshalb so leichtes Spiel, weil er mit den stillen Wünschen und Anlagen des ganzen Geschlechtes zusammentrifft. Er gräbt ihnen gleichsam das bequeme Bett, worein sie, lange schon in hundert Bächen sich vorwärts wälzend, nun mit vollem breitem Strom sich ergießen. Allerdings versteht es der Cäsarismus vortrefflich diesen Fluß zu beschleunigen und in seinen Absturz alle entgegengesetzten Triebe und Bestrebungen hinabzudrücken. Allein er hat jene üblen Zustände des gegenwärtigen Frankreichs nicht hervorgebracht: er hat sie nur fortgesetzt. Ihr Ursprung reicht, wie sich uns schon früher ergab, über den 2. December hinaus in das Julikönigthum. Die Revolution von 1848 war der Sturmwind, der diesen verderblichen Keim des Jahrhunderts zu raschem Wachsthum entfesselte; das

Kaiserreich sah dann die Saat, der es alle Mittel des Gedeihens willig zuführte, reich und üppig aufgehen. —

Ein merkwürdiges Schauspiel, welches das Leben der Hauptstadt, die nun mehr als je alle Kräfte des Landes aufzehrt, seit etwa fünfzehn Jahren bietet; ein Schauspiel von unheimlichem fast abstoßendem Charakter und doch wieder von anlockendem Reiz. Der Franzose verläugnet auch jetzt, bei den schweren Wechselfällen der jüngsten Zeit und der Aussicht auf eine dunkle Zukunft, die Sorglosigkeit seines Charakters, die Leichtlebigkeit seines Naturells nicht. Von jeher gewohnt, die Bedenken über das Morgen in den Wind zu schlagen und vom Tag auf den Tag zu leben, auch in eine mißliche Lage sich eher zu fügen als darüber zu grübeln, läßt er sich den politischen Druck, die Unsicherheit der kommenden Dinge und das Geheimnißvolle in der Lenkung der Geschicke des Landes wenig anfechten. Widerstandlos und fast mit verbundenen Augen überläßt er sich der Leitung seines Führers. Indessen das Bild paßt nur halb. Denn er gibt zugleich den ruhigen Zuschauer seines eigenen Schicksals ab, er ist zugleich auf der Bühne und im Parterre. Er sieht zu, wie er mehr gespielt wird, als selber spielt, bald von den vorbeigegangenen Ereignissen lebhaft bewegt, bald auf die kommenden neugierig und gespannt, fast wie wenn er von jenen nicht berührt würde, von diesen nichts zu fürchten hätte. Es ist eine eigene Sache um diese nahezu gleichgültige Betrachtung des eigenen Schicksals. Rasch verliert so der Einzelne auch das letzte Interesse an dem öffentlichen Leben. Das Nationalgefühl beschränkt sich auf Aeußerlichkeiten, das Ganze löst sich allmälig in spröde Atome auf, und das Individuum, nicht mehr gehoben durch die Verflechtung in ein großes Gesammtleben, versinkt in ein zufälliges Treiben für sich, als ob die Angelegenheit des Landes nicht seine eigene wäre. Zu einer neuen Regierungsform ist schon deshalb kein Trieb, weil man die Schrecken des Wechsels fürchtet. Man hat keine Lust zu neuen Experimenten, und da die Staatsgewalt den nationalen Ruhm zu wahren, die nationalen Schwächen zu schonen weiß, so läßt man sich und sein Schifflein willig von ihrem starken Strome mit fortziehen.

Im Stillen aber grollend und lauernd bessere Zeiten abzupassen, dazu fühlt sich die Nation zu aufgeklärt und zu lebelustig. Mit ihren eigenen Interessen weiß die Tage jede Klasse besser und angenehmer auszufüllen. Auch strebt keine darnach, als ein festes Ganzes auf die Leitung der Dinge Einfluß zu gewinnen. Jede geht vielmehr darauf aus, die nächste über ihr zu werden. So verwischen sich fortwährend die Unterschiede, die Kreise

wechseln, gehen ineinander über, nirgends ist ein Halt, nirgends kann sich eine durchgreifende, durch ihre Unwandelbarkeit mächtige Gesinnung ausbilden: was dem Einzelnen an öffentlichem Interesse noch geblieben ist, das nimmt in der neuen Sphäre eine andere Form, einen neuen Inhalt an. Nirgends daher eine ernste Neigung, in das Staatswesen einzugreifen. Auch die kleine opponirende Minderheit, die nun im gesetzgebenden Körper bisweilen Lärm macht, hat die Bedeutung nicht, die man im Auslande ihr zuschreibt. Das Kaiserreich, dessen Sturz namentlich früher alljährlich von gewissen Seiten mit Zuversicht prophezeit wurde, wird auch nun nicht fallen, obwol es durch seine folgenschwere und unberechenbare, den ruhigen Gang kreuzende Politik die Sympathien des Bürgerthums wieder verloren hat. Denn am wenigsten ist dieses, zu neuen Dingen immer verzagt und in der bedächtigen Sorge um seinen Besitz befangen, in staatsbürgerlicher Hinsicht eine geschlossene unternehmende Macht.

Doch dies bloße Zusehen, dies leidende Verhalten hat für beide Theile, das Kaiserthum sowol als die Nation, seine schlimmen Folgen. Nicht wenigen Unternehmungen der Regierung fehlt mit der nationalen Theilnahme die Sicherheit des natürlichen lebendigen Entstehens. Bei aller Geschäftigkeit, bei allen den Anläufen zu großen Dingen ist im Leben des Volkes, in der Entwickelung des Handels, der Industrie, der Bildung, eine Art stoßweisen mit Stockungen wechselnden Fortgangs, der auf die Regierung wie auf den Lauf der Kultur hemmend zurückwirkt. Heimisch ist der Franzose in der neuen Welt des Kaiserthums nicht geworden. Das Gefühl, daß überall gewaltsam aufgeräumt, daß sein Haus wie seine Geschichte ohne sein Zuthun von einer starken Hand umgemodelt wird, entfremdet ihn immer mehr dem Staatswesen und beginnt zwischen ihm und diesem eine Kluft zu bilden. So verliert nun die Regierung bisweilen die Fühlung dessen, was dem Volke frommt, was es wünscht und braucht, da doch von Anfang gerade darin ihre Stärke bestand, daß sie sich in seine Bedürfnisse und Neigungen einzuleben wußte und so mit jedem Schritte in den Boden des Landes tiefer sich einstemmte. Je mehr sie das Volk zum leidenden Werkzeug herabsetzt, je weniger sie seine Wünsche mit ihren Zwecken in Einklang bringt und seine leise Stimme vernimmt, um so zweifelhafter wird die Festigkeit und Dauer ihrer Macht. Ihr großes Geschick war die allgemeine Stimmung herauszufühlen und auszubeuten; errathen, benutzen und lenken wissen, so meinte der Kaiser selber in seiner „Napoleonischen Idee", das seien die Eigenschaften eines überlegenen Geistes.

Tödtet aber die Staatsmaschine das öffentliche Interesse derart ab, daß es sich zur öffentlichen Meinung nicht mehr krystallisiren kann, so wird sie bald in's Blaue hinein handeln, den Boden unter den Füßen und den Halt verlieren, der das Land, sie und ihre Unternehmungen stützte. Geht das gegenwärtige System auf diesem Wege weiter, so ist seine Fortdauer über das Leben des jetzigen Machthabers hinaus zum Mindesten zweifelhaft.

Auch seine Wirkungen auf die sittlichen Zustände der Nation werden von Tag zu Tag fühlbarer. Natürlich wirft der Franzose nun erst recht alle seine Interessen auf die Seite des Lebens, welche die Regierung ihm vollkommen freiläßt; jene Seite, der er schon von Natur aus sich zuneigt. Fülle, Leichtigkeit und Bequemlichkeit des Lebens, eine Existenz, worin alle Bedürfnisse einer verfeinerten, sinnlich und geistig gleich ausgebildeten Epoche mühelos befriedigt werden, worin diese Befriedigung eine Art von Kultus und in ihrer Weise vollendet ist, weil in der Weltstadt alle äußeren Mittel vollauf und immer zur Hand sind: das ist das Ziel, das zu erreichen er unermüdlich ist, das erreicht zu haben sein Glück ausmacht. Also Erwerb und Genuß. Das sind die Pole, um die sich das Treiben aller Klassen dreht, welche die Sitten bestimmen, dem Leben seinen Charakter geben und auch, wie wir sehen werden, auf die Kunst ihren Einfluß üben.

Fast wunderbar ist, wie rasch nach dieser Richtung die Dinge unter dem Kaiserreich gegangen sind. Denn nicht um sauer verdienten Wolstand und eine allmälig ausgebildete Behaglichkeit des Daseins handelte sich's, sondern um raschen fabelhaften Gewinn wie mit dem Schlage der Wünschelruthe und um reichlichen immer gesteigerten Genuß. Wer Anfang der fünfziger Jahre Paris gekannt und in verschiedenen Kreisen der wolhabenden Klassen sich umhergetrieben, der fand schon gegen Ende des Jahrzehnts, der findet nun wieder andere Menschen, andere Sitten. Im Durchschnitt hat sich die Lebensweise jeder Klasse mindestens um einen Grad verfeinert, d. h. jede hat sich die Formen, Genüsse und Gewohnheiten der nächst höheren angeeignet. Wer im Lauf der letzten fünfzehn Jahre das Treiben hin und wieder aus der Nähe beobachtete, konnte das allmälige Emporklettern der verschiedenen Schichten wol verfolgen; wer diesen Faden der Vermittlung nicht hat, den muß nun der Wechsel der Dinge wie ein jäher Sprung überraschen.

Der eigentliche Umschwung in der ganzen Lebensweise trat am deutlichsten in den ersten Jahren des Kaiserthums hervor. Auf die ungewissen

Jahre, in denen die Bewegung von Achtundvierzig ausklang und aus den verworrenen Bestrebungen nur langsam eine festere Staatsform hervorging, folgte endlich die Ruhe eines geordneten Zustandes. Man schöpfte Athem und sah wieder mit frischem Muth in's Leben. Sich für die langen Entbehrungen zu entschädigen fühlte man nun um so mehr sich aufgelegt, als die oberste leitende Hand sich gleich fähig zur Behauptung der äußeren Macht als zur strengen Handhabung der inneren Ordnung zeigte. Jeder machte sich emsig daran seine Privatinteressen vorwärts zu bringen. Die Schläge des Jahres Achtundvierzig hatten mehr als ein Vermögen zu Grunde gerichtet; nun sollte auch in Gelddingen ein Rückschlag, und zwar ein glücklicher, erfolgen. Alle Stände legten sich auf den raschen und leichten Erwerb, Alles drängte sich zuversichtlich auf den Markt des Verkehrs und — Alles gewann. Große Vermögen schossen wie Pilze aus der Erde und machten nicht einige sondern in ihrem rastlosen Flusse durch alle Klassen viele Reiche; ein grenzenloser Kredit schuf künstliche und imaginäre Reichthümer, deren Erfolge aber nicht minder greifbar waren als die der klingenden Münze. Auch der Arbeiter sah goldene Tage wieder, denn der rasche Gewinn wurde sofort in Waare und Leben umgesetzt, während die Regierung Prachtliebe und eine fabelhafte Baulust entwickelte und dafür fast alle verfügbaren Kräfte in Anspruch nahm. Wie unter Ludwig XV. gab nun in allen Dingen die Aristokratie des Geldes wieder den Ton an, nur daß sie diesmal nicht aus Einigen, sondern aus Vielen bestand und daß der über Nacht erworbenen Schätze Niemand ein Arg hatte. Fast schien es als hätte man den unerschöpflichen goldenen Born der Mährchenwelt wieder entdeckt; denn Unglückliche und Ruinirte waren nirgends zu sehen. Die wenigen Pessimisten, welche auf den Fall der neuen Herrschaft rechneten und dabei selber zu Grunde gingen, waren nicht zu zählen. Das Wunder erklärt sich vielleicht, wenn man den Aufschwung als die Kehrseite der Verluste von Achtundvierzig betrachtet und als das Ergebniß einer schwindelhaften Ausbreitung des Kredits und des bloßen Geldgeschäfts, dessen Lug und Trug namentlich durch den Prozeß Mirès an den Tag gekommen ist. Seitdem ist freilich in manchen Kreisen ein zweiter Rückschlag eingetreten, manche Finanzgröße von vorgestern als Bettler gestern vom prächtigen Schauplatz spurlos verschwunden. In unheimlichem Umlauf wirbelt sich nun Fortuna durch die Gesellschaft, Reichthum und Armuth in jähem Wechsel mischend, und dem Wellenschlag, mit dem sie heute Schätze an's Ufer spült, läßt sie morgen den andern folgen, der sie wieder in den Abgrund des Meeres zurückreißt.

Aerger als je und wie ein Taumel hat nun Genußsucht, der Reiz eines üppigen und verfeinerten Daseins die verschiedenen Klassen des französischen Volkes ergriffen. Ein Treiben, das den gemüthlichen und denkenden Menschen in uns Deutschen abstößt, aber was wir vom Weltmanne „der zu leben weiß" in uns haben doch wieder anzieht. Denn es hat seine gefährliche Seite. Der französische Geist hat ihm die ganze Anmuth und Gefälligkeit seines Wesens aufgedrückt; Luxus und Genuß erscheinen nicht geradezu als Zweck, sondern als Mittel eines behaglichen, leichten und heiteren, durch die liebenswürdige Sitte des gesellschaftlichen Verkehrs und eine gewisse künstlerische Bildung gehobenen Lebens. Immer tiefer zieht dieses die Nation in seine seidenen verstrickenden Netze. Die vorgeschrittene Gesittung bringt nun einmal eine gewisse Fülle und Bequemlichkeit der äußeren Existenz mit sich, auch den mittleren und unteren Klassen sollen die Mittel eines gemächlichen Lebens vollständig und leicht zur Hand sein; der Aufschwung von Handel und Industrie, die Verbreitung der materiellen Güter gehen ja mit darauf aus. Wie soll die feine Grenze zwischen Genug und Zuviel eingehalten werden, wenn der Erwerb zum Spiel in jedem Sinne geworden, wie dieses leicht und gefällig, wenn Pracht und Luxus fertig vor der Thüre stehen und nur auf das „Herein" warten? Wenn endlich der Genuß in reizender geistreicher Form ungesucht sich darbietet? Wir in Deutschland haben leicht reden und die Philosophen spielen. Wir haben es in der Anmuth und im Behagen des sinnlichen Lebens noch nicht gar weit gebracht; der Genuß ist für uns immer noch der Kavalier mit dem Pferdefuß und wir das Gretchen, das vor dem Menschen „ein heimlich Grauen" hat, denn er hat noch immer ein mehr oder minder „widrig Gesicht". Uns ist es nicht gegeben, der Ausschweifung mit runden zierlichen Formen und der feinen Hülle des guten Tons ein gefälliges Ansehen zu geben, auch die Unsitte in das Reich der Kunst zu erheben und durch eine vollendete Bequemlichkeit den Ernst des Lebens abzustumpfen. Daher gerathen wir nicht in Versuchung. Es bedürfte eines nicht geringen Aufwandes von Arbeit und Anstrengung, um uns den Prunk und die Genüsse zu verschaffen, die den Franzosen fast von selber in's Haus fallen. Damit aber ginge der eigentliche Reiz von der Sache verloren.

Was also jenem Leben in Frankreich die bedenkliche Ausdehnung gibt, das ist die leise leichte Art, womit es sich spielend, anziehend, entgegenkommend nach allen Seiten unmerklich ausbreitet. Wie ein feines Gewand legt es sich auf Sinn und Geist, und während es dem Leib der Nation

sich anschmiegt, modelt es ihn allmälig nach seinem Schnitt. Auch dem Laster wissen die Franzosen eine gewinnende Form zu geben, und man kommt nicht dazu, hinter den lächelnden Zügen die häßliche Fratze des Todtenkopfes zu suchen, der doch dahinter lauert. Indem nun das ganze Leben durch alle seine Kreise hindurch in derselben verlockenden Weise sich ausprägt, treibt die Nation wie im Wirbel eines ausgelassenen Tanzes sich über die Grenze des Erlaubten hinaus. Dazu trägt nicht wenig bei der sichere und flüssige, durchweg gleichmäßige Ton des gesellschaftlichen Umgangs; spielend, rund, geistreich schleift er den Menschen die verletzenden Ecken ab, nimmt den Dingen ihren unbequemen Ernst. Man mag immerhin das heutige Frankreich mit dem kaiserlichen Rom vergleichen; aber seine Ausschweifungen haben nichts von der brutalen, mürrischen und prahlerischen Weise, welche die Lasterhaftigkeit der römischen Großen, eines Tigellinus und Konsorten auszeichnet. Die scharfe Geißel eines Juvenal fände hier keinen Stoff, den sie treffen könnte; an dem glatten Körper würden die Hiebe wirkungslos abgleiten.

Auch steht die Sache so schlimm noch nicht, daß vom moralischen Untergang der Nation, wie einige Schwarzseher meinen, die Rede sein könnte. Noch immer ist in manchen bürgerlichen Kreisen eine unangetastete Reinheit des Familienlebens, das stille wohlthätige Walten und sittliche Wirken tüchtiger Frauen neben der ehrlichen Arbeit der Männer, die sich nach einer durchtobten Jugend noch in den sicheren Hafen des Amtes oder Geschäftes gerettet haben und nun um so leichter den gefährlichen Lockungen jenes Treibens widerstehen. Auch hat sich in den letzten Jahren in Folge der heftigen Umschläge, welche die großen Weltkonflikte herbeigeführt haben, der Taumel des Börsenspiels wieder etwas gedämpft. Man beginnt mehr einem langsamen, aber steten und sicheren Erwerb nachzugehen und den zügellosen Leichtsinn des Verbrauchs zu mäßigen.

Das Ueble aber ist und bleibt, daß die Sphäre des erschwindelten Luxus und des Demi-monde, jener bunt zusammengewürfelten Masse von Kurtisanen und Abenteurern, die außerhalb des Gesetzes und der gesitteten Gesellschaft einen eigenen Stand bildet, sich als eine feste dauernde Welt in das Gesammtleben der Nation eingekeilt hat, als ein zweites durch die Gewohnheit anerkanntes Reich neben dem der wahren Sitte ungestört einhergeht. Diese Halbwelt und ihre nun festgewurzelte und ausgeprägte Existenz, sie ist in der That das schlagende Merkzeichen der neuesten französischen Gesittung. Sie ist, wie sie der jüngere Dumas beschreibt, der be-

kanntlich den Namen in Umlauf und die Gattung selber auf die Bühne gebracht hat — „sie ist wie eine schwimmende Insel auf dem Pariser Ocean und zieht an, nimmt auf, läßt ein Alles, was fällt, was auswandert, was sich rettet vom festen Lande der Aristokratie und des Bürgerthums, jene Schiffbrüchigen nicht gerechnet, welche der Zufall man weiß nicht woher treibt." Doch noch besser hat E. Augier, von dessen dramatischen Sittenbildern noch die Rede sein wird, in seinem „Mariage d'Olympe" ihre Stellung bezeichnet. Sie sei eine kleine ausgelassene Welt, welche ihren Platz in dem System der allgemeinen Schwerkraft eingenommen habe; sie sei kein Sumpf mehr, sondern ein kultivirter Boden, worauf man Straßen und Plätze, ein ganzes Viertel gebaut habe, denn die Gesellschaft habe sie in sich aufgenommen, wie Paris alle fünfzig Jahre seine Vorstädte in sich aufnehme. So fest hat sich diese schwebende Schicht in die öffentlichen Sitten eingebürgert, daß die Kunst, welche ein Bild der Gegenwart zu geben sucht, nicht nur der Roman, sondern auch das Theater, ihr sowol als jener Welt des erschwindelten Reichthums, womit sie im nächsten Zusammenhange steht, ganz im Vordergrunde des Lebens einen bedeutenden Spielraum hat anweisen können. Ja selbst in der bildenden Kunst hat sie, wie wir bald sehen werden, wenngleich auf Umwegen und unter vornehmen klassischen Namen, ihren Platz gefunden.

Dieses Verhältniß aber wirkt nothwendig auf die ganze Gesittung ein. Indem nun aller Uebermuth, alle Leidenschaften und Konflikte des Herzens fast ausschließlich in jener Welt spielen, wird das Leben der Arbeit und der Familie zur Prosa einer einförmig hinschleichenden Pflichtexistenz. Tiefe Gefühle, innerliche Kämpfe, alle die Stimmungen eines erregten Gemüthes, welche das Individuum läutern und dem Dasein den Reiz der Bewegung geben, erfüllen und bilden nicht mehr das sittliche Leben. Und da in der anderen Sphäre, an der Börse und in der Halbwelt, ein ernstlicher Kampf von Pflicht und Neigung, eine große packende Empfindung überhaupt nicht aufkommen kann, so ist im ganzen Geschlechte nahezu nichts mehr von jenem alle Kräfte anspannenden Stürmen und Drängen der in ihren Tiefen aufgewühlten Seele. Damit aber fehlt es an der Bildung des Herzens und an der Entwicklung des Charakters; an aller Begeisterung, allem Aufschwung, an dem Wogen und Fluthen des Gemüthes, das wol den Sand aufwirbelt aber auch die Perlen an die Oberfläche wirft. Dagegen bildet sich in jener Welt für diesen Mangel ein bedenklicher Ersatz. Die fieberhafte Steigerung des Genußlebens und die Ausgelassenheit der entfesselten

Sitte bringen in Verbindung mit einem fabelhaften Aufwand Scenen und Verhältnisse der abenteuerlichsten Art hervor. Indem sich nun hierin der französische Geist mit seiner Laune und Leichtigkeit einwöhnt und ein Rest von Herzenswärme mit der Kälte der Verfeinerung den Kampf aufnimmt, kommt in jene Vorfälle ein pikanter Schimmer von innerem Leben, der würzende Kontrast des Gefühls mit blasirter Ausschweifung. Es ist ein tolles Spiel von Jubel ohne rechte Freude und von Verzweiflung, die über sich selber lacht, ein fortwährendes Sich-Bilden und -Lösen seltsamer Beziehungen und widerstreitender Leidenschaften, dies Alles im blinden und überraschenden Wechsel des Glücks. Ein Treiben immer neu, von einer verzehrenden Unruhe, unfaßbar und unberechenbar, aber immer in dem schillernden Gewande anmuthiger Formen und einer nicht selten geistreichen Lebekunst.

So steht der gleichförmigen Regel des Sittlichen diese Welt mit dem Zauber des Ungewöhnlichen in einem fast poetischen Lichte gegenüber. Sie natürlich drängt sich auf den öffentlichen Markt, denn es gehört mit zu ihrem Genuß alle Blicke auf sich zu ziehen, während das einfache Glück des moralischen Lebens im Verborgenen bleibt. Der Franzose aber weidet sein Auge an dem interessanten glitzernden Spiel und kann ihm selbst dann, wenn er es innerlich verwirft, den Reiz der Erscheinung nicht bestreiten. So aber werden nothwendig mit jedem Tage die sittlichen Begriffe schlaffer, alle Grundsätze schwankend und unklar, die Phantasie erhitzt und überreizt.

Nun zeigt sich auch die nachtheilige Seite jener festen, in allen Klassen gleichmäßigen Lebenssitte. Indem die Allen geläufige Form für die soliden wie für die zweideutigen Kreise den gleich gefälligen Model abgibt, verwischen sich die Unterschiede. Sie ist daher, wenn auch dem Franzosen natürlich, dennoch eine Maske; sie paßt sich den Personen und Situationen nicht an, sie ist immer und überall dieselbe. Dinge und Verhältnisse, die, offen und rund ausgesprochen, selbst eine bequeme Sittlichkeit empören würden, werden lächelnd und mit zugedrücktem Auge hingenommen, weil sie im gewohnten Salonkleid gewandt sich bewegen. So bildet denn diese ausgeprägte Form eine Art von Brücke zwischen jenen sich entgegenstehenden Kreisen. Auch haben sich diese namentlich in den letzten Jahren immer mehr einander genähert. Früher fand die gute Gesellschaft nur eine geheime Freude daran, einen Blick in diese abenteuerliche Welt zu thun, und wenn sich manche ehrbare aber gelangweilte Seele mit einem stillen Seufzer

sagte, daß dort die eigentliche Würze des Lebens sei, so verhehlte man sich doch nicht, wie hohl und faul es hinter der Lust und dem Flitter aussehe. Jetzt stehen die Dinge schon anders. Die jungen eleganten Frauen können es nicht länger verwinden, daß ihnen an Glanz und Luxus die bewunderte Kurtisane den Rang abläuft und mit ihren keckeren Reizen die Männerwelt anzieht. Auch sie lockt mit dämonischem Reiz das Zügellose dieses in Lust und Aufregungen sich verzehrenden Lebens. Fast ist es nun, wie wenn sie mit den Stegreifgeschöpfen der Halbwelt den Kampf aufnehmen wollten, wobei ihnen die Ehe nur noch als der schützende Schild ihrer wankenden Ehre gilt. Namentlich seit die höchsten um den Hof gruppirten Gesellschaftskreise mit dem Beispiel eines freieren Tons und frivoler Ausgelassenheit vorangegangen; seit die Gemahlin eines Gesandten und Fürsten mit dem Cancan einer Rigolboche den hohen Hausherrn der Tuilerien ergötzte — seitdem hat man angefangen in etwas tiefer gelegenen Kreisen in Ernst zu übersetzen, was dort nur erst Scherz war. Schon ist nicht selten von der Kurtisane die Frau des Spekulanten und die des Edelmanns von neuem Datum kaum zu unterscheiden, und der äußeren schlagenden Aehnlichkeit entspricht eine innere Verwandtschaft.

Und endlich noch ein Hauptübel: das Schwindelhafte der Halbwelt wie der Börsenwelt pflanzt sich in einen weiteren Umkreis fort. Der Beiden ganzes Treiben ist auf den Schein angelegt; nirgends gilt so unbedingt der gefährliche Satz, daß der Mann so viel und so wenig ist, als er scheint. Selbst Genuß und Ausschweifung, die ganze weltmännische Existenz beruhen ebenso sehr auf der Begierde, sich hervorzuthun durch den geräuschvollen Apparat des Luxus und eine liebenswürdige Liederlichkeit, als auf sinnlicher Leidenschaft. Diese ganze Welt ist eine Lüge. Denn sie brüstet sich damit, der Sitte zum Trotz ein eigenes starkes Reich zu bilden und will sich doch das Ansehen der „guten Gesellschaft" geben. Und weil sie sich abmüht aus ihrer Sphäre in eine andere sich aufzuschwindeln — da doch nur in ihrem Treiben der Reiz ihrer Existenz besteht —, wird selbst die geistreiche Fröhlichkeit, der Uebermuth der Lust zum falschen Schein, hinter dem sich eine nagende Unruhe verbirgt. So schneidet dies ganze Leben eine Fratze. Mit seiner Einwirkung aber auf die übrigen Schichten der Gesellschaft hat sich auch die Nachsichtigkeit gegen die Lüge eingeschlichen. Man öffnet ihr die Thüre, weil sie ein artig Gesicht macht, während der Sinn für das Einfache und Wahre nicht nur im Leben, sondern auch in der Empfindung und Phantasie sich abstumpft.

Zu dem Ansehen und Einfluß dieser zweideutigen Kreise hat nicht wenig die **Dichtung** beigetragen. Namentlich der **Roman** und das **Schauspiel**. Es begreift sich, daß sich beide jener abenteuerlichen Welt des Geldes und des „Demi-monde" zuwendeten, da fast nur noch in ihr das moderne Leben zu interessanten Verwicklungen, zu überraschenden Wendungen sich zuspitzt. Und dann, auch auf die Phantasie des Poeten üben ihre gefährlichen Reize eine unwiderstehliche Anziehung aus. Seit dem Beginn des Kaiserreichs hat sich, unter dem lauten Beifall eines lebhaft theilnehmenden Publikums, eine eigene Gattung von Drama ausgebildet, die bald in komischer, bald in rührender Form — wie es heißt, zur Ehrenrettung der Sittlichkeit — jene zweideutige Welt zur Darstellung bringt. Allein, wie die Moral auch lauten mag: ebenso wie der Dichter seine Freude hat an dem losen schimmernden Bilde dieses Lebens, so weidet sich der Zuschauer an seinem unheimlichen Reiz, seinem wechselvollen Spiel, seiner Pracht und Ueppigkeit. Auch dies gewinnt ihn, daß er die sonst in allen Dingen eingeschränkte Individualität hier völlig ungebunden von Gesetz und Sitte losgelassen sieht. Uebrigens fällt der Ursprung dieser Literatur nicht in das Kaiserreich, sondern weiter zurück, wie ja auch die sittlichen Zustände von heute ihren Lauf schon unter der Juliregierung begonnen haben. **Balzac** war es, der mit einer merkwürdig eindringenden Darstellungsgabe die Realität und Phantasie zu einem fesselnden Ganzen zu mischen wußte, das berückende Bild des Pariser Treibens von allen seinen Seiten entwarf. Seine Romane schildern ein Dasein, das durch Reichthum, Luxus und Genuß zur höchsten Lebensfreiheit und -Fülle gesteigert erscheint, die Ueberlegenheit zeigt zügelloser Leidenschaften über das nüchterne Einerlei der Werkeltagstugend, und mit dem Zauber sinnlicher Anmuth, Liebe und Lust, andrerseits mit dem gleißenden Schein eines raffinirten Lasters sowie mit den dunklen Schatten seiner die Seele zerwühlenden Tiefen die Phantasie des Lesers umstrickt und gefangen nimmt. Aber auch das weit reinere und wol noch größere Talent der **George Sand** stand unter den zersetzenden Einflüssen einer gegen die wahre Sitte ankämpfenden Lebensanschauung. Ihre ersten Romane, die mit durchschlagendem Erfolge sie so rasch berühmt gemacht haben, schildern die Empörung des von tiefer Leidenschaft getriebenen Herzens gegen die Schranken des Herkommens, gegen den unnatürlichen Zwang der sittlichen und gesellschaftlichen Ordnung. Sie begreifen die Liebe nur als dämonische und in ihrem blinden Zug unendlich berechtigte Naturkraft, die zu Grunde geht in den bleiernen Fesseln der

Ehe. Die Heldinnen dieser Romane, so viel edler sie sind, haben doch eine geheime Verwandtschaft mit jenen Kurtisanen, die im besten Falle kein anderes Gesetz als das der Neigung kennen; die freie Liebe, welche alle Bande der Gesellschaft löst, ist das Seitenstück zu der wilden Ehe, welche den modernen Franzosen so geläufig geworden. „Wenn du, edler Mann, — so heißt es einmal in einem jener Romane — für eine elende Buhlerin eine starke Leidenschaft fühlst, so sei überzeugt, daß das die wahre Liebe ist und erröthe nicht darüber.“ Was Wunder aber, daß man einer solchen Liebe, die um so ächter sein soll, je verworfener ihr Gegenstand, die Kraft zutraut, auch das niedrigste Laster zu sühnen und gleichsam zu heiligen? Und so in der That wird von den Poeten des neuesten Datums die Liebe aufgefaßt: als der bequeme Priester, der für alle Sünden unbedingten Ablaß ertheilt. Aber ebendamit ist sie, wie diese Absolution, zur bloßen Formel geworden, zum bloßen Deckmantel, unter dessen halbwegs anständiger Hülle man alle Laster, alle Verworfenheit spielen läßt. So läßt sich nicht zweifeln, daß jene Romane der George Sand — die sich übrigens später zu reineren Schöpfungen erhoben hat — der Demi-monde-Literatur den Weg gebahnt haben*).

Noch vor der Halbwelt sind schon Anfang der fünfziger Jahre die Launen und Ränke des raschen Gelderwerbs, die Macht des erschwindelten Reichthums in der Gesellschaft sowie sein Konflikt mit der Ehre und dem sittlichen Charakter auf die Bühne gebracht werden**). Hierbei war es

*) Bekanntlich ist das eigentliche Vorbild für diese Literatur der kleine Roman: „Geschichte des Chevalier des Grieux und der Manon Lescaut“ vom Abbé Prevost (vom Jahre 1743), dem sein von Leidenschaften und seltsamen Schicksalen bewegtes Leben den Stoff an die Hand gab. Es ist wahr, daß seine einfache Schilderung der hinreißenden Macht der Liebe, die den Edelmann selbst an die schmachbeladene Kurtisane noch kettet, andrerseits diejenige des verführerischen Reizes, den die durchaus liebenswürdige Manon durch ihren Taumel zwischen ausschweifendem Genußleben und wahrer Neigung ausübt, von ergreifender Wirkung ist. Jetzt aber haben sich die Verhältnisse geändert und die Empfindungen. Derartige freie Ehen sind zum leichtfertigen Spiel geworden, Keinem fällt es ein, die ganze Innigkeit seiner Gefühle hineinzulegen, selbst wenn er sie noch hätte, nicht nach und nach in kleiner Scheidemünze ausgegeben hätte, und wer ein frisches Herz hinzubringt, geräth in Zwiespalt, nur so lange er betrogen ist und um den Betrug nicht weiß. An diese frivole Realität hält sich im Ganzen auch die neueste Dichtung, wenn sie gleich ausnahmsweise noch die Macht der Leidenschaft für und in einem verworfenen Geschöpfe darzustellen unternimmt.

**) Namentlich durch Ponsard in l'Honneur et l'Argent und la Bourse; durch E. Augier in La Ceinture dorée und la Pierre de touche, und neuerdings (1864) noch in Maitre Guérin das gewinnsüchtige und gewissenlose Bürgerthum, das schließlich mit

verhältnißmäßig nicht schwer, aus dem harten Kampf schließlich die Ehrbarkeit mit dem bescheidenen Loos inneren Glücks als Siegerin hervorgehen zu lassen. Allein schon war in den Dichtern die Gesinnung nicht groß und mächtig genug, um der schlimmen Welt und ihren Vertretern einen vernichtenden Untergang, sei es komisch, sei es tragisch, zu bereiten. Man fühlt, daß auch ihnen die Herrschaft des Geldes für zu festbegründet gilt, als daß sie auch nur von den Brettern herab sie von Grund aus umzustürzen versuchten. Weit weniger aber wurde man mit den viel gefährlicheren Reizen der Kurtisanen fertig, die zuerst der jüngere Dumas als eine eigene Gesellschaftsklasse auf der Bühne eingebürgert hat*). Man ließ es zwar auch hier an einem moralischen Nothbehelf, an einem lahm hinterher hinkenden Gewissen nicht fehlen; allein diese armselige Vogelscheuche vermochte um so weniger die Näscher von den süßen Früchten abzuschrecken, als die Dichter das verbotene Feld im lockendsten Lichte erglänzen ließen. Die Loretten des Dumas und selbst die des ernsteren E. Augier sind bei allem Realismus des Lasters von einem poetischen Dufte umgaukelt, einem Sprühfeuer des Geistes erleuchtet, das sie weit verführerischer macht, als sie in Wirklichkeit sind.

Indem nun auf diesem Wege die dramatische Darstellung weiter ging, wurde es allgemach Hauptzweck, den Kreis des sittenlosen Lebens in seinem ganzen Umfange, nach allen seinen Beziehungen dem nach diesen Dingen immer begierigeren Publikum vorzuführen. Dieses aber hat mehr und mehr seine Freude an dem Schauspiel der unsittlichen Welt, eben weil sie außerhalb der sittlichen Ordnung steht. Es gewöhnt sich daran, jene als die lebendige Regel, diese als die chimärische Ausnahme zu betrachten. So kommt es schließlich, daß die Vertreter der bestehenden Zustände, wenn sie nur nicht gar zu arg es treiben, als die berechtigte Macht der Gegenwart anerkannt werden. Es ist bezeichnend, daß in zwei Komödien, le Fils de Giboyer von E. Augier und les Ganaches von V. Sardou — einem

seinem Gelde noch eine geachtete öffentliche Stellung sich erschleichen will. Beide — über Ponsard vergleiche S. 300 ff. — hatten zuerst antike Stoffe im möglichst treuen Gewande des Alterthums, aber doch mit moderner Auffassung behandelt. Hierher zählt auch noch la Question d'Argent vom jüngeren Dumas.

*) Mit den Stücken: La Dame aux Camélias, Diane de Lys, le Demi-monde. Ihm folgten: Barrière mit den Filles de marbre, E. Augier mit der Mariage d'Olympe u. s. f. Neuerdings hat Dumas auch die weiteren Folgen des Lorettenthums, die Umkehrung der sittlichen Verhältnisse im socialen Leben, behandelt in: le Fils naturel und le Père prodigue.

bühnengewandten Talente von gröberem Schlage —, die viel Lärm erregt und nicht geringen Erfolg gehabt haben, den alten Parteien, den Republikanern, Legitimisten und Orleanisten, als zurückgebliebenen Schwachköpfen oder Intriguanten mitgespielt, dagegen der praktische Mann der neuen Aera als der Herr der Situation gefeiert wird. Dieselben Dichter haben in jüngster Zeit auch den gefährlichen Einfluß geschildert, den mit ihrem Reiz und Prunk die lasterhafte Welt auf die gesittete hat. E. Augier in der „Contagion" den bethörenden Zauber des Lasters, dem die gesunden Naturen mit schwächlichem Widerstand gegenüber stehen und daher eine Weile wenigstens unterliegen; Sardou in der Famille Benoîton, die 1866 ganz Paris angezogen hat, das durch den Geldschwindel und Luxus aus Rand und Band gehende Bürgerthum, das, weil die Frauen den tonangebenden Loretten es nachthun wollen, nahe daran ist, alle Ehre, Sitte und Glück des Familienlebens einzubüßen, und so dem Abgrunde entgegentreibt. Der Zuschauer wird hier über das tief Unsittliche und Bedenkliche dieser Zustände durch den lächerlichen Anstrich des Ganzen hinweggetäuscht; leicht und spielend, mit gefälligen Mitteln wird die tragische Lösung abgewendet. Aber in der Wirklichkeit haben die Dinge mit nichten diesen komischen Charakter, der ihnen den gefährlichen Ernst abstreift. Heute lacht das Publikum über die Karikatur der Sitten, die es morgen zur Richtschnur des eigenen Lebens nimmt. — Ueber den künstlerischen Werth dieser ganzen Literatur habe ich später ein Wort zu sagen; hier handelte es sich nur um ihre Wirkung auf die Gesellschaft.

Ueberhaupt ist das Theater der Gegenwart für die Gesittung des Kaiserreichs höchst charakteristisch. Von einem ächten künstlerischen Genuß, der bei dem Publikum Ernst, Verständniß und Sammlung voraussetzt, ist kaum noch die Rede. Dagegen läuft man allerlei Schaugepränge zu, worin sich mit einem überraschenden Realismus der Inscenirung die fabelhaften Wunder der Mährchenwelt und ein maßloser Aufwand von Zauberpracht zu einer die Sinne umnebelnden Wirkung mischen. Spektakel- und Zauberstücke, worin man die schönen Weiber zu Dutzenden in dem idealen Zustande möglichster Naktheit — immer mit malerischem Geschick — anzubringen weiß. Daneben spukt noch ein wüster Ueberrest alter Romantik: man sucht die schauerlichen Dramen der dreißiger Jahre wieder hervor, um mit den grassen Ausbrüchen düsterer leidenschaftlicher Zeiten die ermattete Phantasie wieder zu reizen. Und so trägt die Bühne, von jeher im französischen Kulturleben ein wesentliches Element, von allen Seiten das Ihrige bei,

Gemüth und Sinne abzustumpfen, arbeitet der sittlichen und geistigen Entartung in die Hände. —

Die schweren Folgen eines solchen Lebens konnten nicht ausbleiben und liegen nun offen am Tage. Die Gleichgültigkeit für alle idealen Dinge, der Stumpfsinn für alle edleren und tieferen Interessen hat in erschreckendem Maße überhand genommen. Es fehlt die Begeisterung für große Zwecke, der Glaube an die sittlichen Lebensgewalten, die opferfreudige Kraft des die Wahrheit suchenden Gedankens, der an das Ganze hingegebenen Gesinnung. Die verfeinerte Kultur dient nur Privatzwecken und persönlichen Interessen, die Ausbildung des äußeren Daseins nimmt alle Kräfte und Mittel in Anspruch, und für den Mangel jedes höheren Strebens entschädigt keine Wärme und Fülle des Herzens, keine Innigkeit sittlicher Beziehungen.

Aber dennoch — so verfestigt der gegenwärtige Zustand, so wenig Neigung und Spannkraft zu einem Umschwung in den Gemüthern zu sein scheint, das Kaiserthum, so darf man noch hoffen, ist nicht das letzte Wort von Frankreich. Noch zeigen sich, wenn auch einzeln und auf literarische Thätigkeit angewiesen, tüchtige Kräfte, welche, mit Ernst und Energie sowol als mit einsichtsvoller Beschränkung auf ein erreichbares Ziel, an der politischen und sittlichen Erneuerung des französischen Geistes arbeiten und die Zuversicht nicht sinken lassen auf bessere Zeiten. So kündet sich unter der schweren Decke des eisernen Regiments und materiellen Lebens ein heimliches Gähren und Ringen an, die verborgene Arbeit eines Prozesses, der sich anschickt aus überlebten Formen neue Keime zu treiben. Vielleicht geht Frankreich gerade den umgekehrten Weg, den Deutschland gegangen ist. Was in beiden Ländern unser Jahrhundert auf den Gebieten des Lebens kennzeichnet, ist ein Suchen und Ringen nach neuen charaktervollen Formen, welche mit der Bildung, den Anschauungen und Ansprüchen des geistig weit vorgeschrittenen Zeitalters übereinstimmen. Bei uns ist das umwälzende Bewußtsein von der Halbheit der bisherigen Zustände rasch durch alle Kreise gedrungen. An die Stelle der verunglückten, weil mit halbreifen Kräften unternommenen politischen Revolution trat eine geistige, welche gründlicher als Barrikaden und Straßenkämpfe aufräumt mit dem Gerümpel der Vergangenheit, das unsern jungen Haushalt noch beschwert; sie hat der staatsmännischen Kraft die Wege geebnet, welche nun durch Preußen in Verbindung mit nationaler Energie die Verjüngung Deutschlands in's Werk setzt. In Frankreich gingen die Dinge anders. Die republikanische Täuschung

dauerte länger, schlug aber in die grobe Realität des Cäsarismus um, weil das Volk die innere Arbeit des politischen Fortschritts scheute und liegen ließ. Nimmt es diese wieder auf — wofür jene Anfänge sprechen — und vollendet sie im gesicherten Gange allmäliger Entwicklung unter allgemeiner Theilnahme, so vollzieht sich vielleicht mit einem raschen Umschlag und ohne erschütternde Wehen von innen heraus die Wiedergeburt, durch welche für die Nation mit der selbstthätigen Leitung ihrer Geschicke ein neues Leben beginnen kann.

2.

Die Kunst und die Dichtung. Charakter der neuesten Malerei.

Bei den politischen und sittlichen Zuständen des kaiserlichen Frankreichs habe ich mich etwas länger aufgehalten, weil sie auf die neueste Dichtung und Kunst unmittelbar eingewirkt, ja zum Theil mit merkwürdiger Deutlichkeit in ihr sich ausgeprägt haben. Auch die Malerei der beiden letzten Jahrzehnte trägt die Züge jener äußerlich ausgebildeten, innerlich aber ausgelebten und aller Ideale entleerten Gesittung an sich; nur einzelne Ansätze zeigen sich zu einer von einem neuen Inhalte beseelten Anschauung. Sie erntete nach der einen Seite die Früchte der vorangegangenen Entwicklung: das gebildete Auge für Form und Farbe, zu dem die Malerei in den verschiedenen Schulen gelangt war, die Fertigkeit der Hand, das Geschick malerischer Darstellung, ein feines Verständniß der Naturwirkung, die technischen Fortschritte. Aber da das Gemüth von ernsten Empfindungen nicht mehr bewegt, die Anschauung durch große Zwecke, durch edlere Lebensmächte nicht gehoben ist, so fehlt es ihr am Ideal, an der erwärmenden Flamme der Begeisterung, an dem Trieb einer erfüllten Phantasie. Gleichgültig und blasirt steht sie daher der gesammten Welt der Gegenstände gegenüber. Sie sucht in dem überströmenden Reichthum der vor ihr ausgeschütteten Stofffülle so ziemlich auf's Gerathewol, aus subjektiver Laune und ohne innere Nöthigung, nach mehr oder minder dankbaren Vorwürfen. Es besteht kein tieferes Verhältniß mehr zwischen Stoff und Form; jener ist zum bloßen Mittel für eine malerische Erscheinung geworden, der es an der Seele tieferer Stimmung gebricht.

Zunächst hat diese Malerei — wie ihrerseits auch die Dichtung — das Feld der Geschichte so gut wie ganz aufgegeben. Sie erscheint ihr als ein zu schwerer widerspenstiger Stoff, um so mehr, als das neue

Frankreich selber von seiner Vergangenheit abgerissen ist und kaum noch an losem Faden mit ihr zusammenhängt. Sie hat sich von den historischen Stoffen abgewendet, nicht bloß weil sie schwer sich gestalten lassen, sondern weil sie allen Reiz, alles Interesse für sie verloren haben. Nicht minder ist für sie die Ideal- und Mythenwelt dahingefallen. Denn sie hat den Sinn eingebüßt für die Schönheit geläuterter Formen, für das reine Leben einer Welt, die ohnehin für das moderne Bewußtsein gott- und geistverlassen ist. Doch weiß sie die Mythe als ein Magazin schöner Hüllen zu anderen Zwecken zu benutzen; sie zieht deren Gestalten aus dem Olymp zu den sinnlichen Neigungen des Zeitalters herab und befriedigt so ihrerseits, mit freilich nur geringem Aufwande von Phantasie, die Ansprüche einer Bildung und Genuß mischenden Gesellschaft. Diese Richtung bildet sich in einer eigenen Künstlergruppe aus, die wir zunächst betrachten werden. Die Wirklichkeit endlich nimmt die neueste Kunst, wie sie dieselbe findet, und bemüht sich kaum ihr Leben künstlerisch zu steigern, die wesentlichen Züge, worin die eigentliche Seele schlägt, aus den zufälligen Trübungen läuternd und abrundend hervorzuheben.

Doch das nähere Verhältniß, das die Malerei mit der Realität nun eingeht, ist von besonderer Art. Das moderne Leben der gebildeten Stände, namentlich jener tonangebenden Pariser Kreise, entzieht sich, wie schon früher (vergl. S. 288) bemerkt, ihren Händen. Sie muß dieses Feld gänzlich der Dichtung überlassen, die es ja auch mit fast allen ihren Kräften eingenommen hat, dagegen sich an das Gebiet der Erscheinung halten, worin eine überreizte Kultur noch nicht bis zur Verkehrung oder Zersetzung der Natur fortgegangen ist. Sie kann nicht in die gährende Tiefe der modernen Gesittung hinabsteigen; deren äußere Formen aber, herabgesetzt zum launenhaften ewig wechselnden und verzerrten Mittel eines entarteten Geistes, widerstreben der malerischen Darstellung. Insofern also muß sie an unmittelbarer Lebendigkeit der Dichtung nachstehen. Andrerseits aber hat sie eben deßhalb um so weniger zu leiden unter der Auflösung des geistigen Lebens und wird nicht so tief erschüttert von dem Verlust der Ideale. Sie greift zu einer Wirklichkeit, welche von jenem Zersetzungsprozeß noch gar nicht oder nur wenig ergriffen ist; sie zieht, im Gegensatz zu der verfeinerten Gesittung, das niedere und an die Natur noch naiv gebundene Menschendasein in den Gesichtskreis der Kunst. Ja, sie bildet — auch im groben Rückschlage gegen andere Kunstformen, wie das erste Buch gezeigt, — eine Richtung aus, welche geradezu diese beschränkte Welt für den ächten Gegen-

stand der Kunst erklärt. So spielt in der neuesten Malerei ein bewußter und entschiedener Realismus eine große Rolle. Aber auch außerhalb dieser grundsätzlichen Betonung der gemeinen Natur prägt die realistische Anschauung des Zeitalters besondere Gattungen aus: das Genrebild des Land- und Bauernlebens und die landschaftliche Schilderung der nächsten heimischen Natur. Nach beiden Seiten hin, namentlich nach der letztern, ist die Gegenwart zu einer unbestreitbaren Bedeutung gelangt, und dahinaus liegen auch größtentheils die positiven Leistungen der neuesten Schule. Die Kunst flüchtet sich vor der geschminkten Fratze und der unheimlichen Proteusgestalt des modernen Weltlebens in die reine Stille der immer gleichen, immer harmonischen Natur und sucht sich an ihr aus der Welt des falschen in die Welt des reinen Scheins zu erheben. So tief greift dieser Zug in die neuesten Kunstbestrebungen ein, daß auch in der Dichtung verwandte Anklänge sich finden.

Doch nicht bloß in der Wahl der Gegenstände zeigt sich der realistische Sinn, sondern mehr noch und fast durchgängig in der Darstellungsweise und Behandlung. Die Eigenschaften wie die Mängel des modernen französischen Geistes schlagen in diesem Punkte zusammen. In der Kunst wie in der Dichtung tritt nun ein eigenes Talent feiner, wie mit geschärften Sinnen eindringender Naturbeobachtung zu Tage. Betrachten wir nun die Literatur von ihrer formalen Seite, so hat zunächst im Roman eine in die kleinsten Züge eingehende Analyse des Seelenlebens, womit eine miniaturartige Ausführung der nach Zeit und Ort, Sitte und Stand bedingten äußeren Umgebung Hand in Hand geht, eine eigene Art hervorgebracht, an deren Spitze bekanntlich Balzac steht. Man könnte diesen den eigentlichen Genremaler des modernen Lebens nennen, wenn seine Sittenbilder harmloser wären und nicht mit grabender Schärfe in die Nachtseite der Gesellschaft, ihre verwickeltsten und lasterhaftesten Konflikte sich einwühlten. In ihm gleichfalls tritt zuerst jenes Uebermaß pünktlicher, Alles auflesender Sorgfalt in der Detailschilderung hervor, das die jüngste Literatur kennzeichnet. Das Talent besteht nun darin, auch in den kleinen und alltäglichen Zufälligkeiten charakteristische Züge des Ganzen zu entdecken, sie mit fein zeichnender Hand zu treffen und so das Bild musivisch zusammenzusetzen. Hinter diesem Realismus, der in Balzac's Nachahmern vollends in Manier umschlägt, steckt bei aller Begabung ein nüchternes Gemüth, eine aller

großen Leidenschaften und Ideale bare Seele. Kein sittliches Pathos erregt die Brust dieser neuen Poeten, keine edle die Menschheit umspannende Anschauung bewegt ihre Phantasie. Sie beobachten und schildern nur das verdorbene Leben ihrer Tage mit anatomischer Genauigkeit, sie machen physiologische Studien der Liebe, der Leidenschaft und des Lasters und ziehen das Ergebniß mit todter Gleichgültigkeit des Herzens, mit der dünnen Klarheit eines indifferenten Geistes. Davon machen auch die besseren dieser Romanschreiber, die Feydeau und About, so wenig wie die talentvollen Realisten von reinem Wasser, die Flaubert und Champfleury, eine Ausnahme. Aber während es diese wenigstens auf unreinen Reiz nicht abgesehen haben, ist in jener Klasse eine Gegenständlichkeit der Darstellung, welche durch die packende Detailwahrheit auch in den verfänglichsten Scenen mit dem unkeuschen Bilde der sittenlosen Welt die Phantasie des Lesers erhitzt.

Ein ähnlicher Fall ist es mit jenen Dramen und Komödien, welche die pikanten Wechselfälle und Konflikte des modernen Weltlebens dem Pariser vorzuführen nicht müde werden. Die äußere Virtuosität desselben haben die Dichter auf die Bühne zu übertragen und, man muß es ihnen lassen, künstlerisch zu vollenden verstanden. Die leichten Umgangsformen, der freie Konversationston, der einfache treffende Ausdruck der Empfindungen, die urbane Sprache, die in geistreichen Wendungen spielend sich bewegt, das Alles, verbunden mit der Zuspitzung der dramatischen Effekte, einer spannenden Steigerung der Intrigue und schlagenden Kontrasten, gibt mit nicht geringem Geschick die Wirklichkeit, nur verfeinert, wieder. Allein dieses gefällige Gewand, worin Ausschweifung und Niederträchtigkeit verhüllt über die Bühne wandeln, dieser blendende Schein einer mit allen Mitteln ausgerüsteten Kultur, er will den Zuhörer hinwegtäuschen über die Verworfenheit des Inhalts. Wol bringt der Poet das Laster mit der ungelenken Einfalt der sittlichen Welt in einen Konflikt, worin es schließlich unterliegt, aber erst nachdem das Publikum seinem glücklichen Laufe fünf Akte hindurch mit der größten Spannung, ja mit heimlicher Befriedigung gefolgt ist. In den meisten Fällen steht eine schwächliche Tugend, die nicht übel Lust hätte sich verführen zu lassen, dem mit allen Reizen ausgestatteten Verderben gegenüber. Denn der Poet kommt über das Bild der wirklichen Zustände nicht hinaus, er bleibt am Boden der Realität kleben, weil ihm die befreiende Energie einer von großen Empfindungen bewegten Seele fehlt. Auch die komische, satyrische Erlösung von dieser Welt, wie sie mit größerem Talent als die Dumas, Barrière und O. Feuillet,

E. Augier versucht hat, gelingt höchstens nur halb. Denn die vom Dichter geschilderten Verhältnisse haben sich zu tief in das ganze Leben eingeschoben, dem Gegengliede dagegen, der ehrlichen Welt, woran sie zerschellen sollen, gebricht es zu sehr an der gehörigen Härte und Widerstandskraft, als daß die Widersprüche komisch sich lösen könnten. Die stoffliche Schwere läßt die reine Zugluft des Humors nicht herein, kein frankes Gelächter reinigt diese verdorbene Atmosphäre. Noch schlimmer ist, wenn wie bei Sardou, der Erfolg über Erfolg hat, mit größerem Spaß bloß die lächerliche Außenseite dieses sittenlosen Treibens hervorgekehrt wird, oder lieber noch Derjenigen, die zaghaft auf halbem Wege stehen geblieben sind und zur Virtuosität des Lasters noch nicht es gebracht haben.

Doch so geschickt und bühnenwirksam diese Komödien gemacht sind: der Mangel der idealen Anschauung tritt doch auch in der **Komposition** zu Tage. Episodisch werden eine Menge kleiner Züge aneinander gereiht, die Ereignisse und Konflikte gehäuft; so kommt in das Sittenbild eine epische Breite, eine unterhaltende aber verwirrende Mannigfaltigkeit. Keine dramatisch geschlossene Handlung, welche sich aus der Tiefe und dem Gegenstoß der Charaktere und Interessen entwickelte, verwebt die verschiedenen Fäden zu einem festen einheitlichen Ganzen. Auch läßt man komische und tragische Momente bunt durcheinander laufen, immer die Geringfügigkeiten des materiellen Lebens mitten in die Erregungen der Seele spielen, und bringt so ein Zwitterding von Tragödie und Komödie, das **bürgerliche Drama** neuesten Schnitts, zu Stande, während der Sinn für jene ächten und reinen Gattungen immer mehr abhanden kommt. Denn auch das Lustspiel streift einerseits diese gemischte Art, andrerseits die Bastardgattung des Vaudeville, die natürlich üppiger als je gedeiht. Dazu nähert sich neuerdings die Darstellung, wie sie immer mehr in die absonderlichen Verwickelungen und Ränke jener zweideutigen Welt eingeht, täglich mehr der vulgären Wirklichkeit. Indem man nun selbst das Kauderwelsch dieser Kreise aufnimmt, leidet endlich auch die Urbanität und klare Flüssigkeit der Sprache. Ebenso sinkt die **Posse**, die im Palais royal ein stets entzücktes Publikum findet, nun vollends zur Gemeinheit herab, indem sie mit übertriebenem Realismus das Gemeine gemein behandelt. Auch hier gibt das wirkliche Leben den Stoff ab. Aber der Witz besteht in derben Zoten und der allergröbsten Handgreiflichkeit — man liebt besonders die Stücke, in denen ein in der Mitte der Bühne aufgepflanztes Bett die Hauptrolle spielt —; „die Halbwelt“ ist hier die unterste Schichte der Gesellschaft, und der

Konflikt mit der anständigen Welt liegt darin, daß die eine die andere im buchstäblichen Sinne mit frechen Händen anpackt, zu sich herabzerrt, zum Faustkampf herausfordert und nicht eher ruht, als bis es zum wirklichen Raufen kommt. Zugleich wird, um die Lachmuskeln zu reizen, in den bloßen Abdruck der Wirklichkeit der baare unmögliche Unsinn verflochten. Man lacht wol über das tolle Treiben, aber es ist ein krampfhaftes Lachen, das dem Kitzel nicht widerstehen kann, Geist und Körper bis zum Wahnwitz erschüttert. — Das Publikum aber, durch derartige Aufregungen überreizt und blasirt, verlangt nach immer stärkeren Effekten, nach einer immer tiefer in die Materie und Sinnlichkeit eingehenden Schilderung des momentanen Lebens. —

Die Malerei zeigt, natürlich in ihrer eigenen Weise, die Merkmale derselben nur auf das Reale gerichteten, den großen Ideen und Leidenschaften entfremdeten Anschauung. Sie legt, gleichgültig gegen den Inhalt, fast allen Nachdruck auf den Reiz der natürlichen Erscheinung. Und diesen sucht sie, je nach der subjektiven Stimmung und Anlage des Künstlers, in ganz eigenthümlicher Weise zu ergreifen. So tritt eine Zersplitterung doppelter Art ein. Mit der inneren Beziehung zur Welt der Gegenstände hat sich zugleich der feste Verband der Schulen gelöst, mit dem Ideal ist auch die Zucht eines ernsten gemeinsamen Strebens untergegangen. Denn jede der früher besprochenen Kunstweisen hatte ihr Ideal, auch die romantischen, wie jede, auch die letztere, bei aller Willkür an gewissen Gesetzen, gewissen Grundzügen der Anschauung festhielt. Nichts mehr davon ist in den Künstlern der jüngsten Tage. In kurzer Lehrzeit suchen sie unter der äußeren Anleitung namhafter Meister die äußeren Errungenschaften jener Schulen sich anzueignen, um dann so flink wie möglich vor allen Genossen durch überraschende Werke von aparter Art sich hervorzuthun. Seit Jahren ergeht sich die französische Kritik über diese Zerfahrenheit in bitteren Klagen. „Jeder setzt, so sagt einmal treffend Th. Gautier, seine eigenste Individualität an's Licht; statt Gedanken kommen Träume zum Vorschein; man versucht, tastet, studirt, eignet sich die Recepte der Vergangenheit an oder erfindet neue. Wenn der Kopf unsicher ist, so ist die Hand um so fester; die Gewandtheit ist Allen als Erbe zugefallen; ein Ungeschickter ist eine Seltenheit, und wenn alle diese Leute etwas auszudrücken hätten, wie gut würden sie es ausdrücken!" Es ist wie in der Gesellschaft, die, indem

Jeder seinen Genüssen und seinen Interessen rastlos nachläuft, in spröde Atome zerfällt. Für diese Kunst ist ferner die flüchtig bravourmäßige Behandlung charakteristisch, worin sich die Subjektivität mit bewußtem Anspruch auf geniale Schaffenskraft gleichsam hinauswirft, um in kecker Pinselführung ihre ungebundene Meisterschaft zu bewähren. Ein Erbtheil der romantischen Schule, die gleich Anfangs mit skizzenhaftem Vortrag sich gern den Schein der Virtuosität gab. Es ist nur die Kehrseite dieser Darstellungsweise, wenn ein anderer kleinerer Theil, dessen namhaftester Vertreter Gérôme ist, die größte Sorgfalt wendet an eine glatte und zierliche Vollendung, worin die Arbeit der subjektiven Hand ganz aufgehen soll.

Im vollen Bewußtsein ihrer Fertigkeit brüstet sich diese Malerei damit, daß es ihr auf den Gegenstand und seinen Werth gar nicht ankomme; sie wisse ihr malerisches Geschick mit gleicher Wirkung an dem Faltenwurf von Sammt und Seide, wie an dem Kopf eines Helden zu bewähren. Mit überlegener Verachtung sieht sie auf den Laien herab, der sich für den Stoff noch zu interessiren vermag. Ueber Alles gilt ihr die Meisterschaft, womit das Grün einer Wiese, das Roth eines Aermels u. s. f. zu einem vollen die Natur überbietenden Effekt hingesetzt ist. Ein großes Wesen macht sie nun von der Breite und Saftigkeit des Vortrags. Zum Aeußersten wird sie in diesen Dingen getrieben durch den Rückschlag gegen jene Romantiker, welche alle Gestalt in den nebelhaften Ausdruck erregter Seele auflösten; gegen die Idealisten, sofern sie die Malerei als Versinnlichung von Ideen faßten oder doch den Rhythmus der vergeistigten Linie weit über die Farbe setzten; gegen die historische Richtung endlich, die zu leicht den geschichtlichen Werth der Begebenheit auch zum ästhetischen Maß nahm. Bis zu einem gewissen Grade war dieser Rückschlag berechtigt, sofern nämlich die frühere Malerei einen Ueberschuß des Inhaltes über die Form sich zu Schulden kommen ließ. Aber die jungen Künstler hauen nun nach der entgegengesetzten Seite weit über das Ziel hinaus. Zum größeren Theil ist ihnen nur noch an der realen Erscheinung der Dinge gelegen, wie sie farbig im Lichte des Tages spielt. Ihr flüchtiges Scheinen mit dem Zauberstabe des Pinsels zu fassen, das gilt nun als das große Geheimniß der Malerei. Oder falls es ihnen noch um die Zeichnung nicht weniger zu thun ist als um das Kolorit, so halten sie sich vorab an die sinnliche Schönheit des menschlichen Leibes, werfen ihr den dünnen Schleier der Mythenwelt über und suchen damit das Auge zu berücken.

Unstreitig leidet diese ganze Malerei, wie jene Literatur, an Materialität. Zumeist so ist sie auf das Handwerk, auf äußere Wirkung bedacht und kaum noch auf den Ausdruck inneren Lebens. Sie hat zum Theil sogar das Verständniß verloren für das seelische Element, das in der Farbe als solcher liegt; nur zu oft gilt ihr mehr die saftige sinnliche Fülle des einzelnen Tons und der rauschende Zusammenklang der Farben als das geheimnißvolle Stimmungsleben, das im farbigen Schein leuchtend an den Tag schlägt. Deutlicher noch verräth sich diese innere Armuth in der Erfindung und Komposition. Nur ganz ausnahmsweise ist noch in der Gruppirung Fluß und Ineinandergreifen der Linien, in den Bewegungen Mannigfaltigkeit und Rhythmus, in der Disposition, der Beziehung der Figuren und Dinge die bewegte Anmuth harmonischer Anordnung. Die Formengebung hält sich natürlich enger wie je an das Modell, die alltägliche Realität, um ja nicht akademisch zu werden, und versinkt so immer mehr in das Zufällige, Launenhafte und Vulgäre. Die neueste Malerei ist mit einem Worte vor Allem styllos. Denn der Styl ist ja eben dieses innige Verschmelzen der subjektiven Anschauung mit der gegenständlichen Welt, woraus die formenbildende Macht ihres Wesens, neugeboren und durchgebildet von der Phantasie des Künstlers, wie Aphrodite aus dem Meere als die unverhüllte Schönheit heraufsteigt. Eine weitere und tiefgreifende Folge jener Mängel ist der Verfall der monumentalen Malerei, auf der doch als ihrem festen Boden jede gesunde Kunstentwickelung ruhen soll. Oder vielmehr, dieser Verfall ist gleichzeitig, steht mit ihnen in Wechselwirkung. Jener große Kunstzweig kann nicht gedeihen, weil für ihn alle Grundbedingungen fehlen. Er ist ja nichts anderes als der Ausdruck gemeinsamer das ganze Volksleben durchziehender Ideen, die Versinnlichung der die Individuen lebendig durchdringenden und zusammenschließenden Mächte.

Indessen, neben den Schattenseiten der heutigen Malerei dürfen wir ihre Lichtpartieen nicht übersehen. Jene Eigenschaften, welche ihr als die Früchte der vorangegangenen Entwickelung zu gute kommen, sie sichern ihr innerhalb der modernen Kunst noch immer eine hervorragende Stellung. Abgesehen von der technischen Geschicklichkeit — die sich im Grunde von der ganzen künstlerischen Arbeit nicht absondern läßt —, ist auch in dem jungen Künstlergeschlechte noch eine Fähigkeit malerischer Anschauung, ein feiner Sinn für Wirkung, ein Verständniß der Natur und eine Sicherheit der Darstellung, wie sie in der deutschen Malerei nicht allzu häufig sind. Jenes entschiedene Talent nicht nur für die Wahrheit, sondern auch für den

selbständigen Reiz der Erscheinung, es hat auch seine gute Seite, denn es ist nun einmal in aller Kunst unerläßliche Bedingung. Aus ihm stammen auch jene positive Leistungen, worauf schon hingedeutet ist. Endlich kommen noch äußere Wirkungen der neuesten Kunst günstig entgegen; namentlich läßt es das kaiserliche Regiment, das freilich seinen inneren schädlichen Einfluß nicht wieder gut machen kann, doch an Bemühungen nicht fehlen, sie wenigstens äußerlich zu fördern und zu heben. Daher leistet diese noch immer, was Begabung, Fleiß, die Früchte einer guten Schule, öffentliche Aufmunterung und der Sporn des Wetteifers in einer Zeit leisten können, in welcher eine verfeinerte und ermattende Gesittung die Kunst beherrscht, statt von ihr in ästhetischen Dingen das Gesetz zu empfangen.

Wie schlimm es beim Eintritt der Bewegung des Jahres Achtundvierzig mit der großen historischen Kunst, insbesondere der monumentalen Malerei stand, das zeigte gleich der Erfolg des ersten Preisausschreibens, das die provisorische Regierung, und zwar für eine allegorische Darstellung der jungen Republik, erließ. Keiner der Skizzen, worunter auch solche von namhaften Künstlern, konnte man den Preis zuerkennen. Der Vorwurf war freilich auch darnach. Der Franzose hat, wie uns schon die Revolution von 1789 bewiesen, mit dem alten Römer das gemein, daß er gern mit gemachtem Enthusiasmus abstrakte Begriffe und Ziele in idealen Gestalten sich verkörpert. Dies frostige allegorische Wesen trieb auch nun wieder sein Spiel. Ein so leeres und ungehobeltes Wesen aber, wie der noch in den Windeln zappelnde Freistaat war, ließ sich vollends in eine lebendige Form so leicht nicht kleiden. Auch hatten sich die hervorragenden Meister der Aufgabe enthalten. Diese hatten, wie wir schon wissen, alle mehr oder minder das Gefühl, daß die Zeit ihrer Herrschaft vorüber sei. Im Stillen arbeiteten sie fort, ihre eigenen Bahnen verfolgend, wenig bekümmert um den Beifall des Publikums und die raschen Umschläge der allgemeinen Stimmung. Hatten sie schon vorher von den Ausstellungen sich ferngehalten, ihre Schulen aufgegeben, so wandten sie sich jetzt, unter der Republik und dem Kaiserreich, nur um so entschiedener ab vom Markte der Kunst. Auch ging bald Einer nach dem Andern ganz ab von dem Schauplatze, in dessen Hintergrund sie schon zurückgetreten waren; in dem Zeitraum von 1856—64 starben Delaroche, Ary Scheffer, Decamps, De-

lacroix, H. Vernet und H. Flandrin. Der einzige Ingres*) ragt als rüstiger Greis mit unermüdlichem und ungebrochenem Schaffen bis in die jüngsten Tage, mit der Strenge seines von der Wirklichkeit abgewendeten Idealismus die modernste Kunst von Grund aus verachtend.

Wie hätten auch jene Meister die anarchischen Strömungen aufhalten können, welche fast gleichzeitig mit dem stürmischen Jahre die Kunst zu überfluthen begannen. Es war ein Merkzeichen ihrer inneren Zustände so wie der jungen Republik, daß für den Salon von 1848 keinerlei Jury über die Zulassung der Werke entschied, sondern selbst den schülerhaftesten Stümperversuchen seine Räume und damit allen Launen, allen Einfällen der Einzelnen Thür und Thor geöffnet waren. Das war die social-demokratische Anschauung auf die Kunst übertragen: Jeder, der einen Pinsel führt, ist ebendeshalb auch Maler und das Gesetz der Gleichheit verlangt, daß neben dem Meister auch dem „rapin“ sein Platz werde. Das konnte freilich nicht so fortgehen; denn in der Kunst springt die Unfähigkeit, die in der Politik wol eine Zeit lang ihr heimliches Wesen treiben mag, sofort an den Tag und auch dem gewöhnlichen Publikum in die Augen. Allein wenngleich für die Ausstellungen eine Jury wieder eingesetzt wurde, die wenigstens die gröbste Spreu auszusondern hatte, so währte doch in der Kunst selber jener anarchische Zustand fort. Denn er war, obschon durch äußere Umstände beschleunigt, doch aus ihr selber hervorgegangen.

Sehr bald trat nun jene Zersplitterung, wovon oben die Rede war, in den verschiedensten Manieren und Anschauungen hervor. Eigentliche Schulen, welche einen bestimmten Styl fortpflanzen und ausbreiten, bildeten sich nicht mehr, wie andrerseits keine Künstler mehr auftraten, welche mit hervorragender Kraft die ganze Strömung der Zeit in große Leistungen zusammenfassen. Dagegen überfüllten die kleinen Gattungen, nach allen denkbaren Seiten ausgebildet, den Markt und die Ausstellungen. Seitdem behauptete fast ausschließlich die ausgebreitete Masse des Genrebildes und der Landschaft das Feld. Eine immer wachsende Menge, aus der mit seiner Eigenart sich herauszuheben, vor den Anderen sich bemerkbar zu machen rastlos nun Jeder sich anstrengte. Es war in der Malerei wie im Staatsleben, wo die mannigfaltigsten Parteibestrebungen sich kreuzten und verwirrten. Allein in ihr blieb es auch dann noch so, als die

*) Ingres ist, kurz bevor dieser Bogen zur Presse ging, ebenfalls gestorben, am 13. Januar 1867.

politischen Dinge eine gründliche Aenderung erfuhren. Napoleon gab mit starker, die Zügel straff anziehender Hand dem Lande die Ruhe und alle Vortheile einer centralisirenden Staatsform wieder; in der Kunst aber stellte sich die Kraft nicht ein, welche Größe und Einheit zurückgebracht hätte. In ihr hätte die Bewegung von innen kommen müssen, aus der eigenen selbstthätigen Kraft der Nation, und das ist nur möglich in einem Staatswesen, das die Selbstentwickelung des Volkes begünstigt und neben der Gesittung zugleich seinen staatsbürgerlichen Sinn fortbildet.

Doch welchen inneren Einfluß das Kaiserreich auf die Kunst übte, hat sich uns schon aus der Betrachtung seiner staatlichen und sittlichen Zustände ergeben. Hier haben wir einen Blick auf die äußeren Vortheile und Aufmunterungen zu werfen, welche die Regierung den Künsten angedeihen läßt. Zunächst erweist sie ihnen eine immerhin dankenswerthe Gunst allgemeiner Art, indem sie, treu ihrem demokratischen Princip, jeder Kraft, welcher Richtung sie auch angehören mag, freie Bahn eröffnet. Es ist kein kleines Verdienst einer Regierung, wenn sie jedes Talent, sobald es sich hervorthut, anzuerkennen bereit ist und seinem Fortgange die Wege ebnet. Wie manche gute Künstlernatur hat sich in Deutschland unter kümmerlichen Verhältnissen aufreiben müssen, weil sie in dem armseligen Protektionssystem von oben herab keine Stelle zu finden wußte, während es andrerseits nicht immer die Begabten sind, welche im weichen Schooße der Höfe gehegt werden. Das ist in Frankreich anders, und namentlich unter dem kaiserlichen Regiment, das im Unterschiede von früheren Regierungen keineswegs die eine oder andere Richtung als besonders hoffähig bevorzugt. Aber auch unmittelbar sucht es die Künste zu fördern, indem es durch freigebigen Aufwand die Produktion steigert und bei der wahrhaft fabelhaften Umgestaltung der Hauptstadt auf die äußere und innere Pracht der öffentlichen Monumente Bedacht nimmt. Doch ebendies, die bauliche Thätigkeit des neuen Cäsarenthums, ist zu bezeichnend für sein Verhältniß zur Kunst und Kultur, um nicht einen Augenblick dabei zu verweilen.

Augustus durfte von sich sagen, daß er Rom, welches er als eine Masse von Ziegelsteinen überkommen, marmorn zurückgelassen habe; Napoleon kann behaupten, daß er Paläste aufgeführt, wo Baraken gewesen. Und mehr: Er hat mit der weisen Wirksamkeit des Augustus etwas von der rücksichtslos durchgreifenden Baulust eines Nero verbunden. Welche Beweggründe auch bei diesem fast mährchenhaften Umbau, der in der neueren Geschichte einzig ist, mitgespielt haben, das läßt sich nicht läugnen, daß er

mit richtigem Verständniß für die Grundbedingungen eines solchen Unternehmens, mit merkwürdiger Energie und großem Geschick durchgeführt ist. Er hat — von den praktischen Vortheilen zu schweigen — der Stadt ein vornehmes künstlerisches Gepräge wenigstens äußerlich aufgedrückt und nicht mit roher Willkür ein launenhaftes Neues an die Stelle des Alten gesetzt, sondern mit Achtung der Geschichte und der Ueberlieferung das allmälig doch herunterkommende Paris wieder verjüngt. Leider kann ich hier nicht auf die interessante Frage eingehen, welche Bewandtniß es näher mit dieser Architektur hat, wie überhaupt nach dem Wesen des modernen Geistes die Architektur als Kunst sich verhalten soll. Allein so viel ist hier zu bemerken, daß das heutige Frankreich das Richtige zweifellos insofern getroffen, als es den Styl der Renaissance in der eigenthümlichen Weise, wie er im eigenen Lande ausgebildet worden, daher in Uebereinstimmung mit seiner nationalen Eigenthümlichkeit und Geschichte frank und entschieden aufgenommen hat. Freilich, sieht man sich die Behandlung und Ausführung näher an, so findet man als den Grundzug dieser ganzen Architektur nur das Eine: dekorative Pracht. Nur selten Spuren von einer schönen Einfachheit der Verhältnisse, von einer ausdrucksvollen Zierde; nirgends eine ächt künstlerisch schaffende Hand, welche die Erscheinung des Baus zum Zweck und zum Innenleben fein und harmonisch stimmt, den Schmuck maßvoll vertheilte. Ueberall vielmehr eine Verschwendung von architektonischem Apparat, der dem Bau allzu äußerlich anklebt und der Schein des organischen Zusammenhangs, des gegliederten Aufbaues allzusehr vernachlässigt; dazu ein großer Aufwand an den reichen üppigen Ornamenten der Spätrenaissance, in schablonenmäßiger ermüdender Wiederholung. Hier verräth sich wieder die despotische, die Selbstthätigkeit abtödtende Kehrseite des Cäsarismus. Dieser Pomp hat etwas Erdrückendes, wie andrerseits die rastlose Eile, womit die Umgestaltung in's Werk gesetzt wird, den Einwohner nicht zu Athem und Besinnung kommen läßt. Man fühlt, daß doch die ganze zauberhafte Thätigkeit aus den Bedürfnissen und Neigungen der Nation nicht naturgemäß entsprossen ist. Nur der rücksichtslose Wille eines Einzelnen, der den Volkswillen sich dienstbar gemacht und keine Zeit zu verlieren hat, kann so durchgreifend und rasch das zu Stande bringen. Und das Werk verläugnet seine Entstehungsweise nicht. All der steinerne Prunk macht die Lebensluft schwer und schwül, denn es steht ihm an der Stirne geschrieben, daß die freie lebendige Regung der individuellen Kräfte, das fruchtbare Keimen und Treiben von innen heraus fehlt. Es schwindelt

Einem zwischen dieser neuen Pracht, Auge und Phantasie werden wie in einem Wirbel umgetrieben, die fieberhafte Eile, welche die Arbeit von Jahrhunderten in ein Jahrzehnt zusammenzwängt, beklemmt. Dazu hat man den Eindruck, wie wenn nun Paris durch die weiten breiten Straßen und Plätze dem überwachenden, durchbohrenden Blick des Cäsarismus bis in die innersten Eingeweide hinein geöffnet wäre. Diese auf Ein Wort hin wie mit einem Zauberschlag aufgeschossene Welt ist unheimlich, der geschichtliche Boden wankt unter den Füßen; in der Stadt von gestern wandelt man auf den noch ragenden Trümmern der Vergangenheit, und der Fremde wenigstens hat ein Gefühl, wie wenn jeden Augenblick sich ein Abgrund öffnen könnte, das Alles zu verschlingen. Denn mit dem Anblick eines blitzschnellen Lebens verbindet sich immer die Empfindung des Untergangs. —

So rastlos wie der äußere Aufbau, wird auch die malerische Ausstattung der öffentlichen Gebäude und namentlich der Kirchen betrieben. Was aber die religiöse Malerei in den jüngsten Jahren geleistet hat, das ist, wie wir im vierten Buche (S. 354 ff.) gesehen, von zweifelhaftem Werthe und kann sich mit den früheren Arbeiten bei weitem nicht messen. Es ist das, um es gleich zu sagen, überhaupt der Fall mit den Anstrengungen, welche die Regierung macht, um der monumentalen Kunst aufzuhelfen. Die Anregungen, welche sie auf diesem Gebiete gegeben hat, sind so gut wie vergeblich gewesen. Auch ist es ihr selber nur um die Fortsetzung eines herkömmlichen Gebrauchs — wie bei der Ausmalung der Kirchen — oder um eine dekorative Belebung der Palläständwände zu thun, wenn nicht etwa in einer Reihe von pomphaften Gemälden das Kaiserreich selber verherrlicht wird. Daß übrigens durchweg Bestellungen nicht ausreichen, um in der Kunst eine neue Blüte hervorzutreiben, ist eine Erfahrung von altem Datum. Daher ist auch mit den Ankäufen nicht viel geholfen, welche das kaiserliche Haus mit breitem und freigebigem Sinn zu machen nicht müde wird.

Die Regierung, die sich darüber nicht täuschen konnte, mußte also, um jener rückgängigen Bewegung Einhalt zu thun, auf andere Mittel und Maßregeln denken. Dem Kaiser selber ist wol kein Geheimniß, daß es schlechterdings in seiner Macht nicht liegt den die Kunst lähmenden Bann zu lösen; allein versuchen mußte man immerhin ihr zu neuem Anlauf den Weg zu bahnen. Das beste Mittel dazu meinte man nun in einer Reform des Kunstunterrichts zu finden. Die Einrichtung der Pariser Kunstschule, seit 1819, da sie auf hundertjähriger Grundlage reorganisirt worden, unverändert, litt natürlich an jenen Mängeln des akade-

mischen Zopfs, die sich immer einstellen, wo man die Kunst durch bewußte Bildung, durch ein System von Regeln und Anleitungen vorwärts zu bringen sucht. Zudem war sie von Anbeginn an der Sitz jenes klassischen Formalismus gewesen, gegen dessen bequem zurichtende Weise der Franzose so gerne die Arbeit der eigenen Individualität daran gibt. Auch ließ das fest eingewurzelte System des Unterrichts keine Neuerung der Romantiker und Realisten, auch ihre Fortschritte nicht, eindringen. Das Schlimmste schien dann noch, daß diese eingeschränkte Anschauung über die Schule hinaus in die römische Akademie fortwirkte. Die Professoren bildeten das Schiedsgericht, welches den Preis des römischen Aufenthaltes — „le grand prix de Rome" — zu vergeben hatte, und verwarfen natürlich jede Arbeit, welche irgendwie die klassischen Regeln verletzte. Die jungen Preisträger aber, in dies bequeme Geleise einmal eingefahren, verfolgten dessen sichere Spuren auch in den Werken, die sie von Rom aus als Zeugnisse ihrer Ausbildung nach Paris zu schicken hatten. So ging jenes Formenwesen, jede lebendige Anschauung lähmend und beschneidend, von einem Geschlecht auf das andere über. Das sollte anders, der künstlerischen Individualität offene Bahn gemacht, die Anstalt selber durch die freiere Regung frischer naturwüchsiger Kräfte verjüngt werden. Eine Reform, die um so angezeigter schien, als schon von selbst in den jüngeren Talenten der römischen Akademie eine selbständige Auffassung, eine größere Hinneigung zur Natur sich kundgaben. Dem Wesen aber der kaiserlichen Regierung und ihrer demokratischen Grundlage entsprach es durchaus, daß sie in der neuen Einrichtung von 1863 der Entwickelung der individuellen Eigenheit weit mehr Spielraum verschaffte. An die Stelle der herkömmlichen zwölf Professoren, welche in einer geschlossenen Gruppe dasselbe Princip vertraten (namentlich im Zeichenunterricht nach der Antike und dem lebenden Modell), führte sie vollständige Lehrfreiheit ein; dagegen errichtete sie, neben dem theoretischen Unterricht in den verschiedensten Fächern, besondere Ateliers mit von ihr berufenen Meistern, worin die jungen Künstler sowol der technischen Bedingungen Herr werden, als den eigenartigen Zug ihres Talentes ausbilden sollten. Endlich nahm sie den Lehrern der Anstalt das Schiedsrichteramt für den römischen Preis ab und stellte dafür eine mannigfach zusammengesetzte Jury auf. Bei allen diesen Neuerungen blieb die Regierung ihrem imperialistischen Charakter auch darin treu, daß sie die Unabhängigkeit und die in sich selber festgefügte Organisation der Schule brach und an deren Stelle ihre eigene Kontrole setzte. Begreiflich, daß

den Ingres und Flandrin eine solche Umgestaltung durchaus verwerflich erscheinen mußte; um so verwerflicher, als sie nun die großen Vorbilder gestürzt, die gediegene Grundlage einer nach strengen Principien geläuterten Formengebung erschüttert, dagegen der subjektiven Willkür, dem Tagesgeschmack und den kleinen Kunstgriffen des Metiers Thür und Thor geöffnet sahen. Und in der That: wenn nun die klassische Regelfertigkeit ein Gegengewicht erhalten, so war zugleich dem Zustand der Anarchie und Zersplitterung, worin die Kunst schon eingetreten, von Oben herab Vorschub geleistet. Was ihr eigentlich noth that, eine strengere Zucht und ein gemeinsames Ziel, gerade dem arbeitete die neue Einrichtung entgegen. Auch hier also bethätigte sich jenes Princip des Imperialismus, dem Individuum so viel wie möglich die Zügel schießen zu lassen, die Gesammtheit dagegen willenlos zu machen und unter die nächste Aufsicht des Staates zu stellen. Daher wird auch diese Maßregel die Kunst in ihrem abwärts geneigten Gange kaum aufhalten können.

Ebenso wenig werden die sonstigen Anstalten ausrichten, welche das kaiserliche Regiment zur Hebung der Kunst trifft. Immer ist es darauf angelegt, nicht die eine oder andere Richtung, sondern das einzelne auf sich selber ruhende Talent aufzumuntern, einerlei, welches Ziel es im Auge habe. Die großen Ausstellungen sind nichts als Gelegenheiten zum Wettrennen der verschiedensten Kräfte, worin natürlich jede nach ihrer Weise den Vorsprung zu gewinnen sucht; interessant und lehrreich für das Publikum, bequem für den vergleichenden Ueberblick, aber von höchst zweifelhaftem Werthe für den Künstler. Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit dem neu ausgesetzten großen kaiserlichen Preise von 100,000 Fr. für jedes beste Werk der jährlichen Salons. Er ist — wie billig — für Jedermann erreichbar, und wer ihn verdiene, hat nicht irgend eine bevorrechtete Jury zu entscheiden, sondern ein aus und von den Künstlern selbst gewählter Ausschuß. Aus Mangel aber an Theilnahme fand sich dieser gleich beim ersten Mal — 1866 — nur nothdürftig zusammen und konnte sich überdies in seinem Urtheil nicht einigen. Der Preis wurde also gar nicht gegeben. Nichts hilft es daher bis jetzt, daß das Kaiserthum mit seiner straffen Konsequenz das „vote universel“ selbst in die Kunst einführt und nicht zugeben will, daß eine bestimmte Schule eine übergreifende Machtstellung einnehme.

Was ist also gethan mit allen diesen äußerlichen Hülfsmitteln? Sie können die verlorenen Ideale nicht ersetzen, die erschlaffte Seele nicht wieder in Schwingung bringen, die welkende Phantasie nicht von Neuem be-

fruchten. Dagegen treiben sie die jungen Talente noch mehr die Fertigkeit der Hand zur Virtuosität auszubilden und mit immer neuen Reizen den leicht abgestumpften Beifall des Publikums immer auf's Neue herauszufordern. —

Bei dem Kulturbilde der neuesten Epoche habe ich mich länger aufgehalten, als bei den vorangegangenen Zeiten. Mir schien das erlaubt, weil die jüngste Malerei nicht mehr in hervorragenden Meistern und Schulen, welche den Charakter der Gesittung und Kunst in großen Zügen ausprägen, sich zusammenfaßt, vielmehr, in die Mannigfaltigkeit zahlloser Gattungen und Arten aufgelöst, vom Zuge des allgemeinen Lebens sich fortreiben läßt: wie ein anschwellender Fluß, der seine Ufer und Dämme durchbrochen hat, in tausend kleinen Wellen und Strömungen über das Flachland sich ausbreitet. Daher kann auch die folgende Darstellung nicht bei allen kleineren Meistern, so geschickt sie sein mögen, verweilen. Vielmehr muß sie dieselben, deren eine merkwürdig große Zahl ist, zu Gruppen zusammenstellen, aus diesen die Tüchtigsten herausheben und sich begnügen die Uebrigen zu nennen. Denn andrerseits hat sie kein Recht Künstler auszuscheiden, die wenigstens für den Augenblick Beifall finden; sie muß dies der Geschichte überlassen, deren sichtende Hand wol manchen jetzt umlaufenden Namen in die ungezählte und namenlose Masse zurückwerfen wird. Auch kann ich mich nun, da der Leser die allgemeinen Züge der neuesten Malerei schon kennt, im Einzelnen um so kürzer fassen.

3.

Die Darstellung des Nackten mit dem Reiz der Sinnlichkeit. Die monumentale Malerei.

Nach Delaroche hat die historische Malerei — im weitesten Sinne des Wortes — keinen schulebildenden Meister mehr aufzuweisen. Einige Hoffnungen erregte eine Zeit lang Thomas Couture (geb. 1815), in dessen Atelier Anfangs der fünfziger Jahre eine ziemliche Anzahl von Schülern sich zusammenfanden. Damals gewann es fast den Anschein, wie wenn er an Delaroche's Stelle treten und gleich ihm auf die zeitgenössische Kunst einen großen Einfluß ausüben sollte. Doch sein Erfolg wie seine Wirksamkeit waren von kurzer Dauer. Was ihn zu Ansehen gebracht hatte, waren seine „Römer der Verfallzeit", ein großes figurenreiches Gemälde, das Hauptwerk der Ausstellung von 1847 (jetzt in Luxembourg), unter den größten Verheißungen seiner Anhänger seit zwei Jahren erwartet.

Das Bild will mit einem üppigen Gelage mehr oder minder nackter Frauen und Männer eine römische Orgie schildern, etwa aus den Zeiten Domitians und nach der bekannten Stelle Juvenals:

saevior armis
Luxuria incubuit, victumque ulciscitur orbem,

zugleich aber in der Entartung, der blasirten Wollust der noch immer schönen Nachkommen eines edlen Geschlechtes den nahen Untergang der römischen Welt versinnlichen. Unter einer von korinthischen Säulen getragenen Halle, worein das volle Tageslicht fällt, auf einem mit prächtigen Teppichen belegten Ruhebette liegen und sitzen in den mannigfaltigsten Stellungen verschiedene Gruppen, jede in ihrer Weise einer schon ermatteten Lust hingegeben, alle übersättigt und entnervt von maßloser Sinnlichkeit. In wirksamem Gegensatz stehen rings die Statuen der Vorfahren aus den großen Epochen, die ernsten stummen Zuschauer des nun in Schwelgerei versunkenen Römervolks; Einer der Jüngeren hat sich mit frechem Uebermuth auf den Sockel der einen geschwungen, ihr eine gefüllte Schaale anzubieten. Zu den Füßen derselben treten eben zwei ernstere Männergestalten herzu, sie allein nüchtern und mit schmerzlichem Ausdruck auf dies Treiben blickend. Aber Niemand achtet ihrer; während Einige noch einmal auftoben mit dem letzten Flackern erlöschender Lust, ist die Mehrzahl schon versunken in die stumpfe Müdigkeit einer Ausschweifung, in der alle Kraft, Leib und Seele sich schon verzehrt haben. Allein so bedeutsam der Stoff scheint: der künstlerische Werth ist weit mehr auf die Behandlung gelegt, auf die malerische Erscheinung, als auf die monumentale Verkörperung eines in die Geschichte tief eindringenden Gedankens. Der Gegenstand kam offenbar dem Künstler zu paß, sofern er seine Gestalten, der Trägheit eines in Ohnmacht umschlagenden Genusses überlassen, nicht durch eine tiefere Beziehung zu verknüpfen brauchte; und doch war andrerseits das Interesse des Publikums durch einen pikanteren Reiz in Anspruch genommen, als wenn er bloß nach der Weise der Venetianer fröhliche Menschen in festlichem Zusammensein geschildert hätte. Dazu der packende Kontrast antiker Schönheit in der Gruppirung, den Wendungen und Formen — in der That bewies hierin der Maler kein geringes Geschick — mit dem Ausdruck unheimlicher Wollust, erschöpfter Sinnlichkeit. Eine Wirkung, die noch dadurch sich steigerte, daß die Körper aus der Natur und nicht aus der Antike geholt waren. Namentlich aber paßte die Art der malerischen Ausführung für die Darstellung dieses gleichsam ausgebrannten Lebens; fast

schien sie darauf berechnet, wenn nicht vielmehr der Vorwurf nach der Behandlung, die offenbar des Künstlers Stärke war, gewählt schiene. Seine Weise, eine besondere Farbenwirkung hervorzubringen, indem er auf einen rauhen körnigen Grund von zerriebenen Tönen mit dem Pinsel bald — im Lichte — derb impastirend, bald — in den Schatten — nur leise übergehend spielte, vermochte wol das vom Feuer der Sinnlichkeit verzehrte Leben der Römer im Ton zu versinnlichen. Das Fleisch, wie im trockenen Sonnenlichte gemalt und durch den Kontrast mit den dünnen bräunlichen Schatten noch mehr herausgehoben, erhielt so eine verbrannte in's Graue abgedämpfte Gluth.

In Wahrheit jedoch verhielt sich Couture's Darstellungsweise gleichgültig zum Gegenstand. Worauf es ihm ankam, das war zunächst die Verbindung eines kräftigen lichtvollen Kolorits mit gewandter, aber um die klassischen Regeln unbekümmerter Zeichnung, um so auch den idealen Figuren den körperhaften und leuchtenden Schein der Wirklichkeit zu verleihen; das war andrerseits eine ganz besondere Wirkung, hervorgebracht durch sein technisches Geschick, durch seine Kenntniß des Metiers, die er allerdings besaß, und die Neuheit seiner Proceduren. Ihm ging die Kunst fast ganz auf im Reiz der äußeren Erscheinung und in der Virtuosität des Vortrags mit einer bald energischen bald zarten Hand. Auch gebrach es ihm an Tiefe der Auffassung, wie ihm die allgemeine Geistesbildung fehlte, die der moderne Künstler so schwer entrathen kann. Daher ist auch in jenem Bilde, näher zugesehen, eine gewisse Einförmigkeit in den Köpfen sowie in der Blasirtheit des mürrischen Ausdrucks; die Form ohne feinere Durchbildung und öfters in das Vulgäre herabgezogen, während die äußerlich geschickte Gruppirung den inneren Zusammenhang der Figuren vermissen läßt. Daß Letzteres diesmal zufällig mit dem Gegenstande klappte, ist des Malers Verdienst nicht. Auf die Mittheilung gewisser Proceduren und Fertigkeiten, einer effektvollen aber äußerlichen Behandlungsweise der Form lief denn auch seine Bedeutung als schulebildender Meister hinaus. Der Einfluß, den er durch solche Mittel auf das jüngere Künstlergeschlecht übte, konnte nicht heilsam sein; ich kenne manche seiner Schüler, die, von Haus aus tüchtige Talente, bei reiferer Einsicht sich beeilten, was sie in seinem Atelier gelernt hatten, zumeist wieder zu vergessen.

Auch war er bald verbraucht, wie denn die neueste Zeit manche begabte Naturen mit erschreckender Schnelligkeit aufzehrt. Seine Wandmalereien in der Kapelle der Jungfrau von St. Eustache (auf der Mittel-

wand die Himmelfahrt Mariä, auf den beiden Seiten Maria als Stern der Seeleute und als Trösterin der Bekümmerten), in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre vollendet, lassen vollends keinen Zweifel mehr, daß es ihm — ganz abgesehen von tieferer Empfindung — am Ernst der künstlerischen Anschauung fehle. Hier ebenfalls das Bestreben nach realistischer Sattheit des Kolorits und nach bloß weltlicher natürlicher Lebendigkeit der Erscheinung; dazu wieder das Zufällige einer nur auf äußerlichen Reiz angelegten Gruppirung und ein gewaltsames Herausheben der Form durch derb hingesetzte Umrisse. Letzteres ist überhaupt für den Künstler bezeichnend. Dagegen fehlt es an jedem Ausdruck, im Christus sowohl als in der Madonna. Die Engel sind liebenswürdige, kokett anmuthige Frauenzimmer, die ganz eben so gut in einer römischen Orgie am Platze wären; aus den Betenden und Hilfesuchenden endlich spricht nichts als die Bedürftigkeit und Gewohnheit des täglichen Lebens. —

Die wenigen Werke, die der Maler außer seinen „Römern" aus eigenem Antrieb hervorbrachte, zeigen fast immer eine gewisse Bedeutsamkeit des Inhaltes, die in's Gedankenhafte spielt, aber zugleich mit sinnlichen Reizmitteln sich verbinden läßt. Diese seltsame Mischung hat bei näherem Zusehen nichts Befremdendes; eine Kunst, die auf den malerischen Schein und die Behandlung so großes Gewicht legt und doch in's Historische sich erheben will, sucht nach solchen Stoffen, die ein besonderes über die Erscheinung hinausragendes Interesse bieten. Sie kann die reine volle Mitte von Form und Inhalt nicht finden. Die Bilder der Art, die ich kenne, sind „die Liebe zum Golde", ausgestellt im Jahre 1844, das den Maler zuerst zu Ruf brachte, und „die moderne Kurtisane" aus jüngerer Zeit. In jenem drängen sich zu einem Manne, der sitzend und über einen Tisch gebeugt mit klammernden Händen Gold und Edelsteine umfaßt, bittend und verlangend allerlei Gestalten: ein abgehärmtes Weib mit seinem Kinde, daneben der Dichter, der Manuskript und Feder dem Geizhalse anbietet, im Vordergrunde zwei üppige blühende Frauen, die verlockend die Reize ihres Körpers entblößen und das Gewand aufschürzen, um die begehrten Schätze darin aufzunehmen. Hinter dem Reichen lauert der Satan, die Schönen schon als seine Beute hämisch betrachtend. „Die moderne Kurtisane": ein halb nacktes Weib von weißen Schleiern umspielt fährt auf einem Phaeton durch den Wald und hat an ihren langen Zügeln statt der Pferde vier Männer im malerischen Kostüme der Renaissance, auf dem Bedientensitz hinter sich die bekannte Pariser Portière, die Stammmutter

der Loretten, in verschlissenem Anzug. Zugleich wol eine Allegorie, wie die „Halbwelt“ mit dem Reichthum kutschirt und hinter sich das Elend hat.*) Wie bezeichnend, daß wir gleich an der Schwelle der neuen Zeit auf einen Maler treffen, der die Ausschweifungen des modernen Lebens von ihrer schlimmen Seite schildern will, aber ihre sinnlichen Reize benutzt und halb in die Idealität des Nackten übersetzt, um damit malerisch zu wirken. Man sieht nun deutlich, woran Couture eigentlich gelegen war und auf welche Wirkungen er ausging. — Die Arbeiten, die ihm vom Staate bestellt worden und in neuerer Zeit noch vom Kaiser (darunter die Taufe des kaiserlichen Prinzen), kamen bis jetzt nicht zu Stande, und auch auf den Ausstellungen ist seit Jahren nichts von ihm zu sehen. Die Hoffnungen also, die man in seine Kraft gesetzt, sind längst begraben. So ist im Grunde nichts von ihm geblieben, als sein Einfluß, der die neueste Malerei mit in jene Bahn gelenkt hat, wo ihr die Virtuosität der Mache und das Herausheben der subjektiven Geschicklichkeit als das wesentliche Ziel des Künstlers gilt. —

Couture bildet den natürlichen Uebergang zu der Gruppe, welche wir jetzt zu betrachten haben. Es sind die Künstler, welche zumeist aus der Ideal- und Mythenwelt, dem gestaltenfrohen Reich der Antike ihre Stoffe nehmen, und mit einem Rest klassischer Formenschönheit sinnlichen Reiz und die Wärme des natürlichen Lebens zu verbinden suchen. In die Auffassung wie in den Ausdruck spielt außerdem eine gewisse modern verfeinerte Empfindung. Sie kommen größtentheils aus den Schulen von Ingres, Delaroche, Cogniet und Gleyre und haben in Rom als Pensionäre der Akademie ihre Studien vollendet. Es sind tüchtige Talente darunter und noch die neuesten Jahre haben guten Nachwuchs gebracht; aber keine gemeinsamen Grundzüge der Anschauung schließen sie zusammen und Keiner strebt einem höheren Ziele zu. Jeder sucht vielmehr in jener Mischung verschiedener Elemente es zu einem originellen d. h. aparten Ergebniß zu bringen und läßt auf seine Kunst die Neigungen und Bedürfnisse des Tages mehr oder minder einwirken. Neben ihnen stehen, jedoch mehr im Hintergrunde jene

*) Der auch in Deutschland bekannte „Falkner“ ist nichts weiter als ein koloristisches Bravourstück, das namentlich im Schimmer des Sammetkostüms und dem von der hellen Luft leuchtend sich abhebenden Kopfe besteht.

reineren Ausläufer des Idealismus, welche das vierte Buch besprochen hat. Künstler, welche zum Theil an einer strengeren Anschauung festhalten, zum Theil das Gedankenhafte mit dem Malerischen mengen. Zwischen beiden endlich eine kleinere vermittelnde Gruppe, von der nach jener ersten die Rede sein wird.

Bei jenen Malern dürfen wir die reine Formenfreude nicht suchen, welche Ingres und seine Schule kennzeichnet. Ihre Kunst hat mit der neuesten Gesittung in ein näheres Verhältniß sich eingelassen und will mit verwandten Zügen den Zeitgenossen freundlich entgegenkommen. Das Geschlecht aber des zweiten Kaiserreichs hat sein Wolgefallen an einer greifbareren Schönheit, an einer solchen, die ihm die reizvolle Wirklichkeit in lockendem Bilde unverhüllt zeigt, die es begehren und besitzen kann. Die schönere Hälfte der Nation, die nun Sinne und Geist mehr als je beschäftigt, in allen möglichen Lagen und Wendungen zu verherrlichen, das erscheint auch jetzt wieder, wie im 18. Jahrhundert, als die würdigste Aufgabe der Kunst. Nur, wie die Frauengattung, die jetzt wieder wie damals eine ebenso glänzende als zweideutige Rolle spielt, doch gegenwärtig eine andere Stelle in der gesellschaftlichen Ordnung einnimmt als unter der Regence und Ludwig XV., so trägt auch die Kunst, welche ihr sich widmet, bei aller Verwandtschaft mit diesem Zeitalter doch einen anderen Charakter. Das Gewand, worein das 18. Jahrhundert das erotische Dasein und die gefälligen Schönheiten der vornehmen Welt kleidete, die Schäferidylle der Boucher, Lancret, Pater und Fragonard — auch ihr Götterkreis war nur eine Gesellschaft von in den Olymp erhobenen Daphnis und Chloe's —, das ist nun nicht mehr die passende Form. Selbstbewußt steht die Zeit der Sinnlichkeit gegenüber und erlaubt ihr nicht, aus aufgebauschter Seidenhülle nur mit entblößtem Bein und Busen naiv lüstern hervorzublicken; sie spielt und tändelt nicht mehr, sondern in monumentaler Nacktheit will sie die weiblichen Reize vor sich haben. Ueber allen kleinbürgerlichen Anstand hinaus und stolz auf ihr künstlerisches Heidenthum will sie die Schönheit des menschlichen Leibes in voller Freiheit schauen. Zugleich verlangt sie nach dem warmen Schimmer des Fleisches und jenem berückenden Ausdruck sinnlicher Anmuth, womit nun das Weib die gesellschaftliche Welt beherrscht. Endlich dringt in diese Kunst, die nur ein Bastard der idealen Anschauung ist, auch der realistische Sinn des Zeitalters. Nicht die Göttin, an der alles bloß Irdische getilgt und die Gluth des Lebens in dem Aether reiner Schönheit abgekühlt ist, will der Maler auf die Leinwand zaubern,

sondern die in natürlicher Fülle und Bewegung pulsirende Gestalt mit dem holden Zug des gewährenden Weibes. Oft mögen in diesen Aphroditen und Bacchantinnen die Schönen noch erkennbar sein, denen es pikant schien, auch einmal, ohne Krinoline und die neuesten Moden von Longchamp, sich im Kostüm der längst verlorenen und vergessenen Unschuld bewundern zu lassen. Eine solche Kunst taucht die antike Mythe in die heiße Luft der sinnlichen Gegenwart, streift ihr mit unreinen Händen die Keuschheit der unberührten Glieder ab und reizt die Phantasie, ohne die Begierde durch eine rein ästhetische Befriedigung wieder auszulöschen. Darin unterscheidet sie sich wesentlich von der Malerei der Renaissance. Auch diese zog die mythischen Götter aus ihrem Olymp in die warme Ueppigkeit des unmittelbaren Lebens herab, tilgte aber wieder das Verlangen der Sinne durch die selbständige künstlerische Schönheit.

Unter den Künstlern, die hierher zählen, sind vor Allen Baudry und Cabanel zu nennen. Paul Baudry (geb. 1828), unstreitig ein ungewöhnliches Talent, war der Ersten Einer, der sich von den akademischen Stylbestrebungen der römischen Schule lossagte, um die ideale Formenschönheit an der Natur frisch zu beleben. In den Köpfen wie in den Körpern und Wendungen sucht er den Reiz des Individuellen, des Unmittelbaren und Zufälligen. Auch in der Zeichnung ist er naturalistisch und geht keineswegs auf eine strenge klassische Durchbildung aus. Ja, hierin überschreitet er nicht selten das zulässige Maß; seiner Modellirung fehlt es durchweg an Festigkeit und Breite, seine Form spielt öfters in das Gemeine. Dagegen haben seine kokett lieblichen Gestalten koloristischen Reiz sowol durch die tonige Kraft der Farbe, namentlich des Fleisches, als durch die harmonische Stimmung, worin sie mit ihrer Umgebung stehen. Zudem in Bewegung und Ausdruck von entgegenkommender Anmuth, lassen sie den Beschauer unter der pulsirenden Hülle schelmischen Sinn und ein glühend erregtes Herz ahnen. Gewiß, ihre Nacktheit hat den Beigeschmack moderner Eleganz; aber doch auch den gewinnenden Zug des Lebens und darin ächt malerischen Werth, daß sie wirkliches Fleisch ist und nicht angemalter Stein noch gefärbte Baumwolle.

Die ersten Bilder des Künstlers, die Fortuna mit dem Kinde (im Luxembourg), eine Leda, seine bekannte Toilette der Venus und eine büßende Magdalena — alle diese Frauen haben eine merkwürdige Verwandtschaft und könnten füglich Schwestern sein — erinnern in der Färbung, nur abgedämpfter und unbestimmter, an die Venetianer. Dann suchte er in einer

zarten blonden Weichheit der Töne, worin auch die Schatten vom Lichte fast ganz verzehrt sind, eine eigene Weise, gerieth aber dabei in eine graue Tonleiter. Dies ist der Fall mit seiner Venus Anadyomene, eine jener Aphroditen, die dem Salon von 1863 zu einer zweideutigen Berühmtheit verholfen haben, bekannt unter dem Namen „la Perle et la Vague". Wie eine Perle von den Wellen an das Ufer getragen und kaum zum Leben erwacht lächelt schon das üppige Weib neckisch, wollüstig, zurückgeneigten Hauptes, aus der Fülle ihrer blonden Haare den Beschauer an. Bis an die letzte Grenze ist hier, ungeachtet des zu gesuchter Feinheit abgeblaßten Kolorits, der Ausdruck sinnlicher Empfindung und Bewegung getrieben. Seine Diana vom Jahre 1865, welche abwehrend auf einen neckischen Amor den Bogen abdrückt, nähert sich wieder der tieferen Färbung der Venetianer. So schwankt der Künstler noch zwischen verschiedenen Weisen; eine Unsicherheit, die sich auch in der technischen Behandlung, der ungleichmäß gen Führung des Pinsels verräth. In seinen dekorativen Arbeiten (namentlich in den Hotels Galliera und Païva) bekundet sich gleichfalls das große Talent. Die idealen Gestalten haben einen vollen sinnlichen Zug, doch wieder eine Geziertheit, die ich nicht anders als modern bezeichnen kann. Im Kolorit merkt man ein Haschen nach feinen Tönen, die bisweilen unangenehm in's Bläuliche spielen; doch ist es im Ganzen wirkungsvoll durch den Zusammenklang der Lokalfarben, die mit Verständniß für die malerische Ausschmückung festlicher Räume bald kräftig hervorgehoben, bald harmonisch abgedämpft und in die Ferne gleichsam zurückgetrieben sind.

Sein letztes Wort hat der Maler jedenfalls noch nicht gesprochen. Eine Ermordung Marats im Salon von 1861 (jetzt im Museum von Nantes; s. die Abb.) zeigte ihn von einer ganz neuen Seite. Nicht der Zug der leidenschaftlichen Größe, der in der That selber liegt, ist 'zum Ausdruck gebracht, sondern die Empfindung des in seinem Innersten erschütterten Weibes im Gegensatz zur Unbeweglichkeit des Todes in dem verzerrten Leichnam. Dieser, in kühner Verkürzung mit dem Kopfe dem Beschauer zugekehrt, ist im Krampf des Sterbens mit furchtbarer Wahrheit festgehalten, der aus der Wanne ragende Arm scheint aus dem Bilde herauszugehen. Es ist das häßliche Bild des Todes eines Nichtswürdigen. Daß übrigens dieser Realismus von Uebertreibung nicht frei ist, kann ein vergleichender Blick auf den David'schen Marat beweisen, der, wie wir wissen, mit maßvollem Sinne und hingebender Treue von dem Vertreter

Marat's Ermordung. Von **Baudry.**

der klassischen Kunst nach der Natur selber gemalt war. Am Fenster, in athemlosem Schrecken zusammengedrückt, steht bleich und entsetzt über die eigene That die jugendliche Cordah; in den starren Zügen und der straffen eingezogenen Körperhaltung spricht sich ihre Seelenangst treffend aus. Den engen Raum erleuchtet ein kaltes grelles Tageslicht mit einfallendem Sonnenstrahl; die That liegt offen vor den Augen der Welt, kein Zwielicht, kein Helldunkel schwächt sie ab. Das war offenbar die Absicht des Künstlers, indem er sich an die Wirklichkeit nicht kehrte, da ja bekanntlich die Handlung des Abends vor sich ging. Ganz unverschleiert sollte das Entsetzliche der That, ja durch den Kontrast der Beleuchtung nur um so einschneidender wirken. In derselben Absicht wol ist das Beiwerk mit voller Naturtreue in seiner ganzen modernen Nüchternheit wiedergegeben; Alles drängt sich mit scharf ausgeprägter Bestimmtheit in's Auge. Also mit voller gegenwärtiger Gewißheit soll die Scene den Beschauer packen. Aber die Darstellung ist über das Ziel hinausgetrieben; zwischen den Figuren und Dingen, die den gleichen Werth haben, schweift der Blick unstet hin und her und kann sich nicht sammeln. Andrerseits erhebt uns nichts über die schneidende Wirkung des Gräßlichen; der Bangigkeit des erschütterten Gemüths ist die Macht der sittlichen Leidenschaft nicht entgegengehalten, kein Hauch von Seelengröße versöhnt mit der schrecklichen That. Und da der Künstler das Mittel malerischer Stimmung verschmäht hat, so überrascht das Bild nur, ohne den Blick zu fesseln und in sich hineinzuziehen. Historisch ist es ohnedem nicht, da es sich auf den Ausdruck einer subjektiven Empfindung beschränkt — worin es übrigens von dem effektvollen Pathos des französischen Wesens nicht frei bleibt — und durch die Behandlung des Details in das Sittenbildliche übergeht. Insofern liefert es uns einen neuen Beweis, wie wenig die jüngste Malerei zur eigentlich historischen Kunst befähigt ist. Ein energisches Erfassen der Natur und eine gewandte Hand in der malerischen Ausführung lassen sich ihm nicht absprechen —. Jene Fähigkeit, der Natur von Seiten ihrer realen Bestimmtheit beizukommen, ist namentlich auf die **Bildnisse** Baudry's von fruchtbarem Einfluß gewesen. Auch in diesem Fache hat er vielen Erfolg, wenn er gleich in der Auffassung nicht immer glücklich, in der Behandlung bisweilen manierirt ist. Eines seiner besten Portraits ist dasjenige Guizot's. Lebendig durch die Verbindung einer tüchtigen Zeichnung mit sattem Kolorit gibt es den Mann in seiner eigenen Individualität wie im Charakter der Zeit wieder. —

Alexandre Cabanel (geb. 1823), dessen schon bei der religiösen Malerei gedacht ist, hat länger als Baudry an einer strengeren Kunstweise festgehalten und in seinen ersten Gemälden aus der Profan- und Heiligengeschichte am akademischen Seile noch mitgezogen, übrigens noch neuerdings in der früher erwähnten Kommunion der Apostel zu einem ernsten Vorwurf zurückgegriffen. Von jenen Werken haben ihn sein Tod des Moses (1852) und seine Verherrlichung des h. Königs Ludwig (1855; im Luxembourg) als Zeugnisse eines gut geschulten Talentes rasch zu Ansehen gebracht. Sie sind in der Komposition und Form tüchtig, fleißig durchgeführt und zeigen eine gewisse Größe der Auffassung, haben aber wenig Eigenthümliches und halten sich innerhalb der hergebrachten klassischen Grenzen. Bald strebte der Künstler darüber hinaus nach dem malerischen Ausdruck von Stoffen, die unserer Empfindung näher liegen. In dieser Weise ist seine „Wittwe des Kapellmeisters" (Salon von 1859), zwischen ihren Kindern mit gefaßter Trauer dem Andenken des Verstorbenen hingegeben, dessen letzte Werke ein blühendes vor einer Orgel sitzendes Mädchen zu spielen scheint; dann sein „Florentinischer Dichter" (Salon von 1861), in der harmlosen Situation edlen Lebensgenusses in der Gesellschaft schöner Menschen aus der dankbaren Zeit der Renaissance. Es geht durch diese Bilder ein idealer Zug und der leise Hauch einer in's Poetische spielenden elegischen Stimmung. Doch den lauten Beifall des Publikums hat Cabanel erst dann gefunden, als er die Schönheit der nackten menschlichen Gestalt mit der Wärme sinnlichen Lebens dem Beschauer recht nahe brachte.

In dieser Gattung kommt er übrigens, wenn er auch in der Zeichnung sorgfältiger und seine Linie gewählter ist, Baudry nicht gleich. Er hat nicht dessen koloristisches Talent, nicht genug Tiefe und Kraft, um die Gluth oder doch den weichen Schmelz des pulsirenden Fleisches wiederzugeben. Er geräth zu leicht in das Blonde, Milchige und Rosige, und nähert sich so, indem er auch die Reize koketter Weiblichkeit und üppig geschwungene Linien nicht verschmäht, der Weise des 18. Jahrhunderts. In seinem ersten Bild der Art, „vom Faun entführte Nymphe" (1861),*) ist noch eine frische Bewegung und das Kolorit, wenngleich etwas stumpf, doch ziemlich kräftig gehalten. Weichlicher aber und matter im Ton ist seine Geburt der Venus ausgefallen, die sich im Salon von 1863 mit derjenigen von Baudry in die allgemeine Bewunderung theilte (s. die Abb.) und wie diese die Ehre

*) Nach dem Original photographirt von Bingham in der Goupil'schen Sammlung.

Venus Anadyomene. Von Cabanel.

hatte für das kaiserliche Haus gekauft zu werden. Von der Göttin ist in diesem üppigen und in die Geheimnisse des Lebens schon eingeweihten Leibe nichts übrig geblieben. Auch hat es diese schöne auf der Welle träg hingestreckte Frau, deren Erwachen von darüber flatternden Amoretten begrüßt wird, mehr als selbst einer Aphrodite sich ziemt auf den Beschauer abgesehen mit der heftig gewölbten Wellenlinie der ihm voll zugewendeten Hüfte und dem verlockenden Lächeln unter dem Arm heraus, der in wollüstig sich reckender Müdigkeit über das Haupt sich legt. Nur muß man es dem Maler lassen, daß in dieser liebeverlangenden Gestalt, wenn vielleicht auch ihr Modell im eleganten Coupé aus der Straße Breda gekommen war, doch noch Natur ist und eine wahrere Empfindung als die Damen der Halbwelt aufzubringen wissen. Uebrigens ist der sinnliche Eindruck abgedämpft oder vielmehr verfeinert durch das zarte in's Bläuliche und Silberne spielende Kolorit, worin sich einzelne stärker ausgesprochene Rosatöne und das blasse Blau des Himmels zu einem durchaus sanften Einklang mischen. Dieser Malerei läßt sich eine anmuthige dekorative Wirkung nicht absprechen, wie denn auch Cabanel in dekorativen Arbeiten z. B. im Hotel des Herrn Emile Pereire Tüchtiges geleistet hat. Es steckt wol in dem gut geschulten Maler, dessen Formenkenntniß auch jene Venus bezeugt, das Zeug zu ernsteren Arbeiten, wenn es ihm gelingt aus diesem frivolen Geleise herauszutreten.

Immerhin hat er, wie seine Bildnisse beweisen, ein besonderes Talent dem weiblichen Wesen der heutigen Welt beizukommen. Die moderne Grazie der „distinguirten" Frauen, wovon schon die Rede gewesen, jenes berühmte „unnennbare" Etwas, das so schwer zu fassen ist, weil es, ein schwebendes Spiel zwischen Anstand und Keckheit, die Natur bald herauskehrt, bald versteckt, immer aber abschleift — Cabanel hat es wenigstens annähernd getroffen. Auch gelingen ihm die Frauenbildnisse besser als diejenigen der Männer. In seinem Napoleon, der im Salon 1864 viel von sich reden machte, schwankte er offenbar zwischen der vertraulichen Individualität des Privatmannes und der historischen staatsmännischen Persönlichkeit. Dadurch brachte er es zu keinem von Beiden; er gab nichts als die äußere Figur des Mannes im Hofkleide und mit der Haltung des Diplomaten. Das Sphynxgesicht des Kaisers, das Unergründliche des Ausdrucks und die verschlossene Größe, die unbestreitbar in dem mächtigen Kopfe auf dem gedrungenen Körper liegt, hat noch Keiner zu treffen vermocht; am nächsten ist ihm noch Flandrin in seinem bekannten Portrait von 1863 gekommen (vergl. S. 380).

Bei den übrigen Malern dieser Gattung kann ich kürzer sein, da sie, bei viel Talent und Geschick, doch keine tiefere Eigenthümlichkeit zeigen. Henri Giakomotti, dem wir schon bei der religiösen Malerei begegnet sind, weiß in seine Nymphen einen leidenschaftlich bewegten Zug zu bringen, dem er durch eine tiefe und warme Färbung Nachdruck gibt. In seinen Figuren ist eine kräftige Sinnlichkeit; doch versieht er es allzusehr in der Durchbildung der Form, so das seine hierher zählenden Bilder über eine dekorative Wirkung nicht hinauskommen. Nachdem er sich im Salon von 1861 durch eine „Nymphe und Satyr“ bemerkbar gemacht, ist 1865 seine Entführung Amymone's durch zwei Tritonen mit vielem Beifall aufgenommen worden. Es ist Bewegung in den üppig schwellenden Figuren und ein volles harmonisches Kolorit. — Eine Art Gegensatz zu ihm bildet Adolphe Jourdan, der sorgfältiger in der Zeichnung ist und mit einem subtilen verschmelzenden Vortrage dem in vollem Licht gemalten Fleisch einen eleganten Schimmer zu verleihen weiß. Seine Malerei ist von jener Art, wie sie dem großen Publikum gefällt, das an einer gewissen Glätte und Feinheit der Behandlung immer seine Freude hat. Nach einer Leda vom Jahre 1864,*) die im Grunde wie auch seine früheren Sachen nur eine fleißige Studie ist, hat er sich in dem — allerdings durchaus mittelmäßigen — Salon von 1866 durch ein Bild hervorgethan, das die Phantasie in eine gewisse Schwingung versetzt, während es das Auge angenehm beschäftigt. Im Grünen flüstert Amor einem schönen nackten Weibe, das man immerhin für eine Venus halten mag, allerlei süße Dinge in's Ohr. Daß dies Geplauder die blonde der Ueppigkeit zureifende Gestalt in eine liebliche Aufregung versetzt, ist ihr wol anzumerken, und so steht wie die reizende Versinnlichung eines Liebestraumes das Bild vor dem Beschauer. Es ist eine Nacktheit, nicht geradezu lüstern, die sich in ihrer zierlichen Vollendung, ihrer zarten Färbung auch vor einem Mädchenauge noch sehen lassen mag, die aber doch, da es ihr an dem reinigenden Ernst stylvoller Auffassung gebricht, unvermerkt durch die Phantasie in die Sinnlichkeit sich einschleicht.

Von den jüngsten Schülern der römischen Akademie gehören ferner zu dieser Gruppe Emile Lévy, Eugène Faure, Jean-Jaques Henner und George Bibert. E. Lévy hat namentlich in diesem Jahre mit seiner „Idylle“ Anerkennung gefunden; Prinzessin Mathilde hat sich beeilt das

*) Nach dem Original photographirt von Bingham.

Bild zu kaufen, worin diesmal die Nacktheit halb verhüllt und mit einem Hauch mädchenhafter Unschuld übergossen ist. In einer arkadischen Natur trägt Daphnis seine Chloe über den Bach; er hält sie wie ein Kind auf seinen Armen und sie umklammert ihn, halb in Angst, halb mit Vertrauen fest sich anschmiegend. Die Behandlung, wenn auch in der Zeichnung klein und schwächlich und flüchtig in der Modellirung, ist doch nicht ohne Reiz. Die feinen ungewöhnlichen Töne sind zu eigenthümlicher Wirkung zusammengestimmt, die zarten Formen der jugendlichen Gestalten naturalistisch empfunden und von individuellem Gepräge. Ueberhaupt ist in den Gestalten des Künstlers — so schon in seiner Venus von 1863, die sich gürtet, um sich zum Urtheil des Paris zu begeben, und in „Daphnis und Chloe" von 1864, die aus einer Brunnenschale trinken — eine eigene zierliche Anmuth, die sich sogar in seinen Mänaden nicht verläugnet, welche beim Cymbeln- und Flötenspiel um den Orpheus rasen, im Begriff ihn zu ermorden (ebenfalls im Salon von 1866). **Zu einer solchen Komposition reichte übrigens die Kraft Lévy's nicht aus**; sie ist zersplittert, in der Bewegung der Figuren zwar **natürlich, aber nicht leidenschaftlich** genug und **nur** ansprechend durch den sinnlichen Reiz der Bacchantinnen. **In** jener **„Idylle", worin sich das Talent des Malers glücklicher ausspricht, ist die** sinnliche Wirkung **deshalb** nicht schwächer, **weil** sie verschleiert ist. **Schon das** Gefallen an der Ungewißheit halbwüchsiger Formen, das in der französischen Kunst ganz neuerdings auftaucht, an der noch geschlossenen **Blüte** des menschlichen Körpers, **beruht** sicher **nicht allein auf der Keuschheit der halbreifen** Gestalten. **Es mischt sich ein greisenhaftes Gelüste hinein der für** gesunde und **natürliche Genüsse** blasirten **Zeit**; **man gefällt sich im Anblick einer Jungfräulichkeit**, welche die **Begierde nicht unmittelbar reizt, aber um so mehr die Phantasie beschäftigt mit der Ahnung vom baldigen Aufbrechen** der **Knospe**. Daher **auch** die **Vorliebe für die jungen Mädchen von Greuze, wovon ich schon gelegentlich des Letzteren im ersten Buche gesprochen habe, und die fabelhaften Preise, womit sie bezahlt werden. Selbst Künstler** der ernsten idealen Richtung, wie Amaury-Duval, **haben nun, wie wir gesehen, jene zweifelhafte Anmuth unentwickelter** Formen **zum** Gegenstande **genommen**. Die **gleiche** Neigung zeigt sich seit einigen Jahren **in** der **Plastik**. **Noch schlimmer aber ist**, wenn der **Maler**, wie dies Henner **in** seinem „jungen Mädchen" (Salon von 1866) **gethan, mit** der **Weichheit** der **halbreifen** Formen und den milden unbestimmten Tönen des jungen **Fleisches** den **Beschauer zu** gewinnen **trachtet**.

Auch in der biblischen Mythe wissen diese jungen Künstler Motive zu finden zu anziehenden nackten Gestalten. Henner schickte 1864 von Rom aus eine Susanne, die, aus dem Bade steigend und im Profil gesehen, zugleich ihre vorderen Reize und die der Rückseite enthüllt: sinnlich ohnedem durch die Verschwommenheit ihrer runden Formen und den geschmeidigen Ton des auch in den Schatten lichten Fleisches. Uebrigens zeigt der Maler, auch in seinen Portraits, ein entschiedenes koloristisches Talent. — Besser noch wußte Faure die dankbare Gestalt der Eva zu benutzen, um an ihr die verfeinerte Sinnlichkeit der modernen Zeit zum Ausdruck zu bringen. Er läßt das Vorbild aller weiblichen Schwäche und Liebenswürdigkeit wollüstig unsicheren Schrittes unter einem Apfelbaum daher kommen und mit graziös aufwärts langendem Arm einen Zweig herunterbiegen, um im Vorgefühl des Genusses schon an dem Duft der bloßen Blüte sich zu berauschen. Auch hier also, wie bei jenen halbwüchsigen Mädchenkörpern, das verführerische Phantasiebild des Vorher und der bangen nur desto heißeren Erwartung. Das im Salon von 1864 ausgestellte Bild fand lebhaften Beifall und in einem der vornehmsten Palatine des Kaiserreichs, im Herzog von Morny, einen freigebigen Käufer. Ueberhaupt schüttet ja nun die reiche Finanzwelt für diese Art von Kunst ihr Gold mit immer vollen Händen aus; ja, nicht zufrieden mit dem, was die Zeitgenossen liefern, schmückt sie ihre Paläste zu ganz enormen Preisen mit den Malern einer noch mehr in's Lüsterne ausschweifenden Sinnlichkeit: den Boucher, Pater und Fragonard. Uebrigens hat Faure bis jetzt nur diesen einen glücklichen Griff gethan. Er gibt sich sonst mit Venus, Amor und seiner Erziehung ab — die ersten Schritte Kupido's, Venus mit Amor den Wagen besteigend u. s. f. — verschmäht auch die kleinste verdeckende Hülle und sucht durch eine angenehme Farbenwirkung den Blick zu reizen; doch sind seine Formen gar zu verwaschen und knochenlos, als daß das Auge darauf verweilen möchte. — Vibert endlich brachte 1864 einen Narciß, der im Walde liegend an seiner eigenen Schönheit im Wasserspiegel sich weidet und eben seine Metarmophose beginnt (im Museum von Bordeaux) dann im Salon von 1866 Daphnis und Chloe, im Grünen beim holden Spiel des Schäferdaseins, natürlich in lebensgroßer Nacktheit. Ihm ist das Nackte, dessen Formen er flüchtig und in unterschiedslosen Massen behandelt, ebenfalls nur ein günstiges Tonmittel zu einer die Sinne berückenden Farbenstimmung.

Als ein so günstiges Feld erscheint nun diese mit moderner Phantasie neubelebte Mythenwelt, daß selbst in anderen Fächern schon bewährte

Künstler leichten Fußes zu ihr übergehen. Zu diesen gehören namentlich Eugène Feyen, der sonst in der Schilderung des Kleinlebens von heute eine gesunde realistische Anschauung und kräftigen Farbensinn bekundet, und der Elsässer Louis Schutzenberger. Ein Maler, der sich in allen Gattungen versucht und immer mit energischer Zeichnung eine satte Färbung zu verbinden weiß, aber fast immer mit dem Gegenstand noch einen besonderen Einfall, eine seltsame, meistens unmalerische Beziehung auszudrücken sucht. Nun also hat er sich in das Lager der Mythologie begeben. 1865 brachte er, um auch seinerseits eine nackte Schöne vorzuführen, eine Europa auf dem Stier; 1866 ein seltsames Centaurenpaar, Männlein und Weiblein, die vom Fischfang heiter und gemüthlich Arm in Arm nach Hause kehren. Ein Beispiel, auf welche Spielereien und Absonderlichkeiten durch die Armuth der modernen Phantasie gerade gewandte Künstler verfallen. —

Doch mit diesen Malern ist die Gruppe noch nicht geschlossen. Wir verweilen natürlich nicht bei den vielen nackten Geschöpfen, die unter dem erborgten Paß irgend einer Göttin in den Salons der letzten Jahre ihre höchst mittelmäßigen und zweideutigen Reize von allen Wänden herab zur Schau gaben. Aber zu nennen sind wenigstens noch einige von den jüngeren Meistern, größtentheils Pensionäre der römischen Akademie, die nicht ohne Talent sind, etwas gelernt haben und nun wie Herkules am Scheidewege schwanken, ob sie jenem verführerischen Zuge nachgeben oder einem strengeren Ideale treu bleiben wollen. Zum Theil benutzen sie die schöne Mythenwelt zu dekorativen Zwecken und zu Darstellungen von edlerer Anmuth, in die sie doch das Sinnliche hineinspielen lassen. So Eugène Froment, Jules Lefebvre, Charles Sellier und Félix Clément. Der Letztere hat neuerdings nach vorwiegend malerischen Motiven gesucht und sie im Morgenland, in Aegypten gefunden; sein egyptischer Karren im Salon von 1866, der in dem heißen Licht und den leuchtenden Lokalfarben des Südens eine seltsame Gesellschaft von allerlei Weibervolk daherbringt, ist aber doch für den großen Maßstab und die anspruchsvolle Behandlung ein zu inhaltsleerer Stoff. Wir werden auch sonst noch finden, wie manche Talente dieser Gattung zwischen dem klassischen Abendland und dem Orient hin- und herwandern und in gleichgültigem Wechsel bald das antike Hellenenthum bald das heruntergekommene, aber noch naturwüchsige Dasein der Araber zum Gegenstande nehmen.

Diejenigen aber unter den jungen Idealisten, welche an einer strengeren Anschauung festhalten, das Nackte in edlem Sinne oder große historische

Momente aus der Antike behandeln, diese kommen über eine akademische Darstellungsweise nicht hinaus und erlahmen überdies an der Gleichgültigkeit des Publikums. Zum Theil habe ich sie schon bei der religiösen Malerei erwähnt, wie die Maison, Maillot und Delaunay. An diese lassen sich noch anschließen, weil sie mit kirchlicher Kunst sich abgeben: Armand Cambon und Jacob Brandon. Unter den Uebrigen, die mehr mit der Antike in jenem Sinne sich befassen, wären etwa noch zu nennen: Benjamin Ulmann, Ernest Michel, Adolfe Lefebvre, Marcel Briguiboul, Pierre Dupuis, Pierre de Coninck, Benedict Masson, Charles de Coubertin, Louis Faivre-Duffer, Jean Poncet (auch Kupferstecher), François Ehrmann. Keiner von ihnen ist bis jetzt im Stande, der mehr oder minder korrekten Form ein eigenes Leben einzuhauchen, sie von der Kälte klassischer Regelfertigkeit zu erlösen. Vor ihnen haben jene Maler anmuthiger Sinnlichkeit um so viel, als sie frivoler sind, an malerischer Wirkung und Lebendigkeit voraus: wozu noch dies kommt, daß sie, indem sie gewisse Neigungen ihrer Zeit versinnlichen, zugleich durch den Ausdruck ihrer eigenen Phantasie doch eine Art Charakter in die Erscheinung bringen. Vereinzelt und noch schüchtern ist ein Versuch, den Leopold Levy neuerdings gemacht hat, die Antike, etwa nach dem Vorgange Delacroix's, in bewegtem koloristischem Sinne zu behandeln. —

Noch ließe sich hier, wo von der Darstellung antiker Gestalten mit modern sinnlichem Reize die Rede ist, einer verwandten Gruppe von Künstlern gedenken, welche aus einem ähnlichen Gesichtspunkte antike Lebensweise und Geschichte, jedoch mit sittenbildlicher Auffassung, behandeln. Da jedoch letztere für diese Künstler ein wesentliches Merkmal ist — sei es nun, daß sie das antike Dasein in seinen äußeren Zügen schildern oder die klassischen Figuren nur zu gefälligen Phantasiebildern gebrauchen —, so gehören sie zu den Genremalern und sind daher bei diesen die Gérôme, Hamon, G. Boulanger u. s. f. näher zu betrachten.

Noch bleibt uns eine kleine Gruppe übrig, die eine eigene Mitte behauptet zwischen idealer Anschauung und jener auf sinnlichen Reiz gerichteten Kunst. Es sind Künstler, welche die Schönheit der Form und den stylvollen Zug der Linien nicht ganz aufheben wollen, aber in's Malerische herabstimmen durch den Zusatz moderner Empfindung oder den wärmeren

Pulsschlag des der Natur genäherten Lebens. Auch unter ihnen sind gewandte Talente, doch fehlt es ihnen gleichfalls, wie das schon ihre mittlere Stellung an sich hat, an durchgreifender Eigenthümlichkeit.

Als einer der namhaftesten ist Auguste Gendron (geb. 1818), Schüler von Delaroche, schon seit Mitte der vierziger Jahre thätig. Seine Willis und Sylphiden, Horen und Nereiden, die wie duftige Traumgestalten durch den Wald schweben oder über den Wassern gaukeln, neuerdings noch (1864) seine Nymphen am Grabe des Adonis haben immer ein dankbares Publikum gefunden. Es sind leichte und gefällige Wesen, in den Linien duftig und flüssig, in der Färbung hell und harmonisch, wenngleich bisweilen etwas schwer, mit mehr malerisch verschwimmenden als plastisch durchgebildeten Formen. Auch mit poetischen Scenen aus den schönen festlichen Tagen der Renaissance hat Gendron Glück gehabt, indem er es verstanden, die poetische Stimmung in eine malerische, anschauliche zu übersetzen. Sein „florentinischer Sonntag" (vom Jahre 1855, im Luxembourg) zeigt uns eine Gesellschaft stillfroher Menschen bei den edlen Vergnügungen der verschiedenen Lebensalter, in dem anmuthigen Gewande und den runden Formen einer ästhetisch gestimmten Zeit. Eine Art Gegenbild dazu ist das Begräbniß einer jungen Venetianerin, welche durch den stillen Kanal auf der Gondel zu ihrer letzten Ruhestätte getragen wird, ansprechend durch die milde Trauer im Ausdruck der begleitenden, in der Nacht gleichsam verschwebenden Gestalten. Selbst düstere Momente aus der Geschichte faßte Gendron von einer anziehenden Seite, indem er mit dem Unheimlichen das Anmuthige mischt. So läßt er einen „Tiberius auf Capri" auf üppigem Ruhebette in den blonden Haaren eines schönen Weibes wühlen und von blühenden Sklavinnen zum Male bedienen, während im Hintergrunde arme Opfer der Tyrannei vom Felsen in den Abgrund gestürzt werden. In seinen dekorativen Arbeiten (Malereien in der Kirche St. Gervais, im Louvre und im Hotel E. Pereire, namentlich aber die Jahreszeiten im Palaste des Staatsrathes) sucht er durch rhythmische Anordnung und den Adel der Gestalten sich dem monumentalen Style zu nähern, ohne deshalb eine gewisse naturalistische Wärme der Erscheinung aufzugeben. Im Ganzen weder für die Ausbildung der Form noch die des Kolorits entschieden angelegt, geht er auf Verbindung beider aus, ohne es zu einer vollen energischen Wirkung zu bringen.

Alfred de Curzon (geb. 1820), der sich weiter zu dieser Gruppe zählen läßt, ist ein vielseitiges Talent. Seine „Psyche" (Salon von 1859),

die aus der Unterwelt die Büchse Proserpinens bringt, eine in leichtem duftigem Gewand leise daher schwebende Gestalt, grau und zart in der Färbung, die Versinnlichung gleichsam eines poetischen Traumbildes, ist nicht ohne Anmuth, aber ganz losgelöst vom klassischen Boden und in das weiche Element moderner Empfindung übertragen. Die italienischen Genrebilder des Künstlers — Ernte in den Bergen von Picinesca, neapolitanische Mutter mit ihrem Kinde in einem armen aber heimeligen Gemach, rastende Pilger bei dem Kloster San Benedetto, kleine neapolitanische Blumenverkäuferinnen u. s. f. — haben ebenfalls einen Anflug poetischer Stimmung. Sie sind in der Gruppirung einfach und natürlich, recht ansprechend in der Bewegung der Figuren, in der Färbung harmonisch, wenn auch nicht saftig. Aber sie geben, namentlich seine neuesten Bilder der Art, die natürliche Größe und Schönheit des Stammes in einer äußerlichen Weise wieder und schwächen durch das Empfindsame des Ausdrucks und gewöhnliche malerische Reizmittel die Kraft seiner charaktervollen Erscheinung ab. Ernster und tüchtiger, in den Ton der warmen klaren Luft des Südens eingetaucht sind die italienischen Landschaften Curzon's. — Fast ganz in's poetische Gebiet zieht Jean Aubert (früher Kupferstecher) die schönen Frauengestalten der Antike herüber, die er in stillen einfachen Situationen und im weichen Fluß griechischer Gewandung darstellt. Im Grunde ist es auch ihm nur um die ideale, aber moderner Gefühlsweise nahe gebrachte Erscheinung jugendlicher Frauen zu thun. Er zeigt sie uns gerne am Ufer des Meeres träumend und sinnend, wie in der „Rêverie“ vom Jahre 1859 oder im vertraulichen Austausch holder Geheimnisse — in „Confidence“*) von 1861 — die der Beschauer errathen mag. Ein ander Mal gibt er unter dem Namen „Jugend“ eine Art griechischer Idylle (Salon von 1865): ein Hellene, noch gar jung und unbärtig, beugt sich vor um an einem Blumenstrauß zu riechen, den seine Gefährtin am Busen trägt, und wird von ihr nicht allzu streng zurückgewiesen.**) Immer anmuthige Gestalten durch den reinen Zug der Linien und das Maß der vom zierlichen griechischen Gewande verhüllten Formen, sowie durch das milde graue Kolorit und den Ausdruck unbestimmter Empfindung, aber ohne malerische Bewegung und Tiefe. — Landelle und Jalabert endlich, die mit diesen Künstlern verwandte Züge darbieten, hat schon das vierte Buch besprochen. —

*) und **) Nach dem Original photographirt in der Goupil'schen Sammlung.

Man sieht, wie in diesen verschiedenen Gruppen die ideale Anschauung, die historische Kunst im weiteren Sinne des Wortes, immer schneller ihrem Verfalle entgegengeht. Sie bringen die idealen Hüllen in die Werkstätte der Gegenwart herab, um sie mit dem erregten Blut, den kleinen Neigungen und Bedürfnissen des lebenden Geschlechtes zu erfüllen. Zugleich wird die stylvolle Durchbildung der Form und die geläuterte Darstellung eines edlen Phantasielebens, die doch eigentlich die Aufgabe dieser Richtung ist, aufgegeben. An ihre Stelle tritt immer mehr einerseits eine leere Geschicklichkeit, andrerseits eine gemein naturalistische oder schwächliche und überfeinerte Auffassung, verbunden mit dem Ausdruck unreiner Empfindungen und dem äußerlichen Reiz malerischer Effekte. —

Den abwärts gehenden Lauf dieser sinkenden Kunst aufzuhalten sind natürlich die ernsteren Bestrebungen eines Einzelnen nicht im Stande. Vielmehr unterliegen auch diese allmälig den verderblichen Einflüssen der Zeit, wäre es gleich nur darin, daß sie nach neuen ungewöhnlichen Wirkungen suchen, um sich von der Menge zu unterscheiden und das Auge für ihre strengeren Gestalten zu gewinnen. Dies ist der Fall mit den Bildern von Gustave Moreau, dessen Oedipus im Salon von 1864 die kühnsten Hoffnungen erregte für einen neuen Aufschwung der idealen Kunstweise. Der Name war dem Publikum fremd, doch war es nicht das erste Mal, daß der Maler ausstellte. Er war schon in den fünfziger Jahren mit Werken hervorgetreten, die bald mehr in der Weise Delacroix's auf entschieden malerische Kraft und Bewegung, bald mehr nach der Art Chasseriau's auf ein Zusammenwirken von Form und Farbe es abgesehen hatten. Seit 1855 aber sah und wußte man nichts mehr von ihm. Es scheint, daß ihn der bedenkliche Zustand der neuesten Kunst zum Nachdenken brachte und er den Entschluß faßte, aus diesem verderblichen Kreis herauszutreten und mit gründlichen Studien, die er denn auch seitdem größtentheils in Italien machte, ganz von Neuem anzufangen. Sein Streben ging nun dahin, nach dem Vorbild der größten Meister Zeichnung und Kolorit Hand in Hand soweit als möglich und durch ihre gleichmäßige Ausbildung sowie durch sorgsame Vollendung ein ächt künstlerisches Ganzes zu Stande zu bringen.

Die erste Frucht dieser vieljährigen Studien war „Oedipus und die Sphinx“ (im Besitz des Prinzen Napoleon). Ein merkwürdiges Bild jedenfalls und von allen anderen mythischen Darstellungen dieser Jahre, auch durch die eigenthümliche Auffassung, von Grund aus verschieden. Auf

felsiger Höhe, hart am Abgrunde hat sich die geflügelte Sphinx, von Gesicht und Brust eine Jungfrau, der übrige Körper eine pantherartige Bestie, auf den kräftig gebauten jugendlichen Oedipus gestürzt und hält drohenden Auges seine Brust umklammert. Dieser, mit dem einen Arm auf seinen Wurfspieß gestützt, mit dem andern und dem Rücken an einen Felsblock angestemmt, hält ungebeugten Muthes den Anprall aus und schaut festen Blickes, Profil gegen Profil, in das unheimlich schöne Angesicht des Ungeheuers. Dieses ahnungsvolle Gegenüber, der Mensch gleichsam der im Kampf ist mit einem Vernichtung drohenden Schicksal, der ungewisse, schwebende und doch wieder entschlossene Ausdruck in den Köpfen vor der furchtbaren Entscheidung, der Kontrast des nackten Mannskörpers mit dem räthselhaften Gebilde der Sphinx: das entschied von vornherein die Wirkung des Bildes. Dazu kam der ungewohnte herbe Reiz der Darstellung. Die Form, streng durchgeführt, wenn auch keineswegs mit tadelloser Sicherheit, erinnert an die Italiener des 15. Jahrhunderts, an die paduanische und die florentinische Schule, ohne daß sie ihnen nachgebildet wäre; sie vermeidet jede Weichheit des Umrisses und die zarten malerischen Uebergänge. Die Färbung ihrerseits ist satt, kräftig, in der Stimmung der einfachen Töne voll und wirksam. Allein die alterthümelnde Absicht ist, bei einer fast raffinirten Verwendung aller Mittel, nicht zu verkennen. Die Studien sind nicht zu einem freien Ergebniß verarbeitet, es fehlt die Ursprünglichkeit, während andrerseits der Künstler offenbar etwas Besonderes geben wollte mit dem Widerspruch, worin die Gebundenheit der Darstellung mit der leidenschaftlichen Spannung des gewählten Momentes steht.

Noch deutlicher tritt in den Bildern der beiden letzten Jahre diese Verbindung von unbestimmten Reminiscenzen an alte Meister mit einer gesuchten Originalität zu Tage. Auch findet Moreau in der Darstellung das richtige Maß nicht; er behandelt das Beiwerk mit gleicher Ausführlichkeit wie die Figuren, und diese heben sich nicht heraus, machen daher keine Wirkung. Und wie wenn dies zurückgewirkt hätte, so werden nun die Köpfe ausdruckslos, die Gestalten in ihrer Bewegung wie erstarrt. In seinem Jason vom Jahre 1865, der eben den Drachen erlegt (?) und über sich als Siegeszeichen eine goldene Palme emporhebt, ist nichts von dem Schwung triumphirender Bewegung; ruhig und gleichgültigen Blickes legt ihm eine vollkommen reizlose Medea, der er den Rücken kehrt, die Hand auf die Schulter. Nichts verräth so die Leidenschaft der Gemüther und den heißen vorangegangenen Kampf; die gewollte Strenge und Mäßigung

ist in Leblosigkeit umgeschlagen. Aehnlich artet auch die plastische Bestimmtheit der Form in Härte und Eckigkeit aus, wobei doch Manches schwankend und unsicher ist. Derselbe Fall ist es mit dem räthselhaften Bilde „der junge Mann und der Tod" von demselben Jahre. Hinter dem Jüngling, der sich — mit einer absichtlichen Unbeholfenheit — eine Krone aufsetzt, gleitet wie ein leichter Schatten ein jugendliches Weib vorüber, mit geschlossenen Augen, Stundenglas und Schwert in den Händen; im Vordergrunde löscht ein buntgeflügelter Genius seine Fackel aus. Ein Gemälde, das selbst dann nur halb verständlich ist, wenn man den Schlüssel dazu hat, wenn man weiß, daß es auf den frühen Tod des hoffnungsvollen und von Moreau hochgeschätzten Chassériau (S. 377) zielt. Wie sollte auch malerisch eine solche verwickelte und in sich selber dunkle allegorische Vorstellung klar sich ausdrücken lassen?

Doch noch ein Anderes kommt in diesen Bildern zum Vorschein: dem Maler wächst sein koloristisches Talent in der Behandlung des Details über den Kopf und stört so vollends das Gleichgewicht zwischen den Figuren und der Umgebung. Er liebt ungewohnte malerische Effekte, die er durch Zusammenstimmen kräftig angeschlagener Lokalfarben und pikanter Töne in den bunten Nebendingen erreicht, die aber zu den idealen Motiven nicht passen und überdies das Auge zerstreuen und beunruhigen. Neben dem Jason steigt eine polychrom und reich ornamentirte Säule mit einem Widderkopf auf, die mindestens eben so sehr wie die Figuren den Blick in Anspruch nimmt; dazu, auch auf dem anderen Bilde, allerlei buntbefiederte Vögel, allerlei Blümchen in lebhaftem Farbenspiel und eine kunstvoll ausgeführte Verzierung der Gewänder. Seine Werke von 1866 sind in demselben Charakter. Das griechische Mädchen, das Haupt und Lyra des Orpheus von den Ufern des Hebros in stiller Trauer daherbringt, eine Gestalt von ernster Anmuth, aber fast ungelenk in der gradlinigen Haltung, mit schmalen Hüften und unsicher schreitend, tritt fast zurück gegen die in einer eigenen weichen Stimmung gehaltene Landschaft. Auch im „Diomedes, der von seinen Pferden zerrissen wird", einer zersplitterten Komposition, drängt sich das umgebende Beiwerk, die verwitterte Mauer des Hintergrundes u. s. f. vor durch den warmen farbigen Ton, der für sich genommen von schöner Wirkung ist. So zeigen diese Bilder neben ernsten und tüchtigen Bestrebungen seltsame Launen und gesuchte Spielereien, neben einem eigenthümlichen Talent unfreie und unverarbeitete Studien. Das kommt auch in der Darstellung zu Tage. Manches ist tüchtig gezeichnet und modellirt, Anderes

wieder verfehlt und ungeschickt; das Fleisch leblos im Ton, während sonst das Kolorit reich und saftig ist; der Vortrag bald fest und fein, bald schwankend und mager. Ob sich aus jenen verschiedenen Elementen ein charaktervolles Ganzes endlich wird bilden können, läßt sich wol bezweifeln. Schon ist mit den absonderlichen Gelüsten einer verfeinerten Epoche auch diese edlere Künstlernatur zu sehr versetzt, als daß sie im Stande wäre einen Umschwung herbeizuführen. —

Nichts, glücklicherweise, hat jenem neuesten französischen Idealismus die deutsche Kunst an die Seite zu stellen. Wenn irgendwo so zeigt sich hier die edle und gesunde Natur des deutschen Geistes, im Gegensatz zum französischen Wesen der letzten Jahrzehnte, das den zersetzenden Einflüssen einer entarteten Gesittung immer mehr unterliegt. Die Künstler, welche sich bei uns dem Reich der Mythe und der schönen Form zuwenden, haben fast alle die Vortheile entbehren müssen, die den Franzosen zu gute kommen: die Ausbildung in guten Schulen, die Theilnahme des Publikums, die Gunst der Regierung. Und dennoch — wie weit überlegen sind sie den Letzteren, durch den Adel einer rein künstlerischen Anschauung und den lebensvollen Fluß einer rhythmisch gestaltenden Phantasie. Schon im vierten Buch ist bemerkt, welch' eine Kluft ist zwischen jenen Ausläufern des Idealismus und den Schöpfungen eines Rahl und Genelli. Allein auch die jüngste Zeit hat deutsche Kräfte aufzuweisen, wie Feuerbach und Böcklin, die zwar die idealen Stoffe mit moderner Empfindungsweise und koloristischem Reiz dem Leben unserer Zeit zu nähern suchen, aber aus der reinen Atmosphäre einer ächt künstlerischen Welt nicht heraustreten. Daher ist es auch ein tieferes und volleres Leben, das sie zum Ausdruck bringen, wenn sie gleich an Geschicklichkeit den namhafteren Franzosen nicht gleich kommen mögen; ein solches, das für die Seele wie die Sinne des Beschauers nicht blos Reiz hat, sondern zugleich eine läuternde Kraft, die ihn über die Sinnlichkeit erhebt. —

Noch haben wir einen Blick auf die neuesten Werke der monumentalen Malerei zu werfen, deren Verfall in seinen allgemeinen Zügen schon besprochen ist. Und zwar, da die Kirchenmalerei schon im vierten Buche ihre Stelle gefunden, insbesondere auf die Ausschmückung der kaiserlichen Paläste.

Der neuen Macht genügt für ihre öffentlichen Räume eine prunkende Verherrlichung des französischen Staatslebens, sofern diese nur die napoleonische Regierung als die Krone des Ganzen erscheinen läßt. Die Kunst macht es ihr vollständig zu Danke, wenn sie zu diesem Ende in anspruchsvollen Kompositionen die französischen Nationalhelden, mythische und allegorische Figuren in bunter Menge zu glänzend dekorativer Wirkung durcheinander mischt. Der Art ist die Ausgangs der fünfziger Jahre vollendete Ausmalung des Thronsaales im Luxembourg, dem gegenwärtigen Sitz des Senates. In der mittleren Kuppel eine vor lauter Beziehungen unentwirrbare Apotheose des ersten Napoleon von Alaux; an den übrigen Theilen der Decke allegorische Darstellungen des Kriegs und Friedens von Adolfe Brune; an den beiden Schildbögen der Seitenwände nichts Geringeres als eine halb allegorische halb reale Schilderung der ganzen französischen Geschichte und Gesittung von Henri Lehmann; an den Wänden endlich in einzelnen Gemälden von verschiedenen Künstlern die Begebenheiten des zweiten Kaiserreiches, wobei die Vermählung des Kaisers und die Geburt des Prinzen nicht vergessen sind. Schon dies bunte und zufällige Zusammenwirken der verschiedensten Kunstrichtungen macht die Ruhe und Einheit unmöglich, welche Bedingung jeder monumentalen Dekoration ist. Jene Maler sind uns schon bekannt: Alaux, aus der alten klassischen Schule, ging dann zu Darstellungen der neueren Geschichte über; Brune schließt sich in seiner mehr koloristischen Weise an die Romantiker an; Lehmann ist der manierirte Schüler Ingres', der der kühlen Formenschönheit des Meisters mit allerlei gefälligen Mitteln und buntem Farbenschmuck aufzuhelfen meint. Ganz treffend ist übrigens dieses Verwerthen der mannigfaltigen Kräfte auf's Gerathewol für den Charakter des Kaiserreichs. Je nach dem Belieben der Behörden werden die Aufgaben vertheilt, und wie die zu Grunde gelegten Ideen ohne Sinn für den inneren Zusammenhang eines geordneten Ganzen befohlen sind, so sind es auch die ausführenden Talente. Auf nichts weiter ist es abgesehen als auf den Pomp eines rauschenden Concertes von Formen und Farben, worin historische Gestalten und personificirte Begriffe seltsam durcheinander klingen. Mit dieser Mischung realer und allegorischer Figuren ist es überhaupt für unsere Zeit ein eigen Ding. Noch dem siebzehnten Jahrhundert war es bei seiner gestaltenfrohen Phantasie ein geläufiges Spiel, mit der noch malerischen Wirklichkeit die üppige Nacktheit imaginärer Wesen, Götter und Nymphen arglos zu verschlingen und so den dürren Stamm der Haupt- und Staats-

aktionen mit den blütenvollen Ranken einer heiteren Mythenwelt zu beleben. Noch war eine solche abenteuerliche Gesellschaft, wie sie uns Rubens z. B. in den Medicibildern vorführt, in der allgemeinen Vorstellung und daher auch für den Künstler lebendig. Das Recht malerischer Erscheinung hat zwar dieselbe auch heute noch, wie ehedem; aber doch duldet der realistische Sinn des Zeitalters nur ungern in seinem Polizeistaate jene luftigen mangelhaft bekleideten Wesen und betrachtet sie als geschäftslose Vagabunden. Daher hat nun der Künstler eine um so schwerere Arbeit, ihnen unter den gesitteten Menschen in Amt und Würden, die sich über ihr historisches Heimatrecht ausweisen können, wieder Aufnahme zu verschaffen.

Nicht in jenem Charakter imperialistischer Kraft ist die neue Ausstattung der Paläste gehalten, welche die kaiserliche Familie bewohnt. Ihre persönlichen Neigungen geben hier den Ausschlag; das Staatskleid fällt weg und die Behaglichkeit des auf geistreichen Genuß angelegten Privatlebens bestimmt die Umgebung. Jener mit der Sitte des 18. Jahrhunderts verwandte Zug, der durch die moderne französische Gesellschaft geht, spielt gerade hier seine Hauptrolle. Man hat nämlich in den Deckengemälden der Fragonard und Boucher im Stile „Pompadour" ein höchst brauchbares Vorbild gefunden für die Gemächer namentlich der frommen Kaiserin in den Tuilerien. Dekorativ angesehen ist wahrlich so übel das Muster nicht: eine Kunst, welche das ganze Menschenleben in zierliches Spiel auflöste, verstand sich wol auf den malerischen Schmuck des reich ausgestatteten Hauses. Wir kennen sie schon aus dem ersten Buche: jene Nymphen und Amoretten, jene Floren und Zephyre zwischen lichten Wolken schwebend, in graziösen Spielen und Wendungen des üppigen und doch der Erdenschwere entrückten leichtbeschwingten Leibes, umflattert und doch nicht verhüllt von seidenen Gewändern, eingetaucht in einen leuchtenden harmonischen Farbenschimmer — sie sind das ächte Bild jenes leichtfüßigen Geschlechtes, das den Genuß mit Genialität betrieb und von dem nun die vornehme französische Gesellschaft lernen möchte den Schaumwein des Lebens nippen, ohne sich der Ernüchterung des „Lendemain" auszusetzen. Die Kunst, berufen für ein solches Dasein die Räume zu schmücken, weiß doch wenig anzufangen mit dem neuesten Idealismus, der in seinen völlig nackten Gestalten noch immer Anspruch auf eine gewisse künstlerische Würde macht; sie greift bequemer zurück zu jenen Meistern des 18. Jahrhunderts, die, einst so verschrieen, nun von der „gebildeten" Welt in alle ihre Ehren wieder eingesetzt sind. Nur Schade, daß die schwerere nachbildende Hand

der neuen Zeit das Original nicht erreicht. Die Decken- und Wandmalereien von Ch. Chaplin und Faustin Besson in den Tuilerien und im Elisée sowie diejenigen Edmond Hédouin's — dem wir noch unter den Genremalern begegnen werden — im Palais Royal können sich weder an Anmuth noch an Leichtigkeit und Fluß der Darstellung mit den ächten Plafonds im Stile Pompadour messen. Zu Jenen zählt auch noch Emile Wattier, der sich für Privathäuser in dieser Gattung versucht hat. Am meisten Geschick und Talent bewährt von ihnen Chaplin, den wir schon unter den Portraitmalern angetroffen haben. Der Maler ist auch sonst beliebt durch seine jungen lebensgroßen Mädchen, die am Spinnrocken eingeschlafen oder bald Lotto, bald mit Kartenhäusern*), bald mit Seifenblasen (im Luxembourg) spielend, an die hübschen Kinder von Greuze erinnern, aber in der zarten flüssigen Behandlung und dem hellen blumigen Kolorit eigenthümlich sind. Bilder der Unschuld, die wieder ihre verfängliche die Sinnlichkeit leise umspielende Seite haben, indessen im reizenden Ausdruck des mädchenhaft Verschleierten, der eben erst aufbrechenden Blüte jenem Meister nicht gleichkommen.

Neuerdings kommt die dekorative Malerei auch zur Ausschmückung reicher Privatgebäude wieder mehr zu ihrem Rechte; von den derartigen Arbeiten der Bouguereau, Mazerolles, Baudry, Cabanel und Gendron war schon die Rede. Es ist charakteristisch für die neue Epoche, daß man hierin einerseits die Kunst des Rokoko, andrerseits die pompejanischen Wandmalereien zum Vorbild nahm. Auch in seinen Sitten und Moden bewegt sich ja gerne das Kaiserreich in schwebender Mitte zwischen dem Zeitalter Ludwig's XV. und dem Rom der Cäsaren. Wie bei den Römern ist die Wandmalerei wieder zu einem bloßen Mittel des Luxus geworden, und die Klage des Plinius, daß man mit den herrlichsten Farben nichts Tüchtiges hervorzubringen wisse, wäre wieder am Platze. Anregend zwar und ausgiebig mag es immerhin für die neueste Malerei sein, daß ihr nun ein breiteres Feld eingeräumt wird. Allein die monumentale Kunst gewinnt so viel wie nichts bei diesen Werken, welche, wie das Geschlecht, zu dessen Augenweide sie bestimmt sind, Geist und Phantasie in den Dienst der Sinnlichkeit stellen. Ernstere Versuche in dieser Gattung haben daher die letzten Jahre nicht gebracht, die wenigen großen Darstellungen eines jungen Künstlers, Pierre Puvis de Chavannes, ausgenommen. Es sind dies gutgemeinte und

*) Nach dem Original photographirt von Bingham.

nicht ungeschickte Versuche, die monumentale Malerei im Sinne der großen Meister der Renaissance zu erneuern. Schilderungen allgemein menschlicher Zustände in idealen Gestalten und den Lebensformen eines idealen Zeitalters: „Bellum und Concordia" (1861) „le Repos et le Travail" (1863), jedesmal in zwei Gemälden, endlich für das Museum von Amiens eine symbolische Darstellung des pikardischen Landlebens mit der Inschrift „Ave Picardia nutrix" (1865). In einer reichen Mannigfaltigkeit von Gruppen strebt der Künstler seinen Stoff nach allen seinen Seiten zu versinnlichen, seinen Gestalten eine geläuterte Form zu geben, ohne deßhalb auf die heitere Fülle des Lebens zu verzichten, endlich dem Kolorit durch eine freskoartige Klarheit eine monumentale Wirkung zu sichern. Aber er vermag nicht die Gruppen in ein inneres Verhältniß, in einen organischen Zusammenhang zu bringen, bald häuft er sie, bald vertheilt er sie zu spärlich in den Raum; der Zeichnung fehlt es an Bestimmtheit, namentlich an der durchbildenden Modellirung des Nackten, während die schweren dunklen Umrißlinien — die der junge Meister von seinem Lehrer Couture hat — nur auf eine grob äußerliche Wirkung abzielen. Die Färbung endlich ist zu matt und abgeblaßt, wie ausgelöscht in einer duftigen Ferne, insbesondere das Fleisch kalkig, saft- und tonlos. Die ganze Ausführung ist überhaupt zu nachlässig, verwischt und unfertig; sie spielt die Schwierigkeiten weg und bringt es, trotz des guten Anlaufs, nur zu einer äußerlich dekorativen Erscheinung. Auch hier gebricht es also an der monumentalen Strenge, und wenn hier eine edlere Phantasie sich ankündet, so fehlt doch zum Kunstwerk die volle und gediegene Verkörperung des inneren Bildes. —

Die neueste Gattung der historischen Kunst endlich, das eigentliche Geschichtsbild, ist in der Malerei des zweiten Kaiserreichs so gut wie nicht vertreten. Weder den Künstlern noch dem Publikum ist daran gelegen, sich die Kämpfe und Schicksale vergangener Epochen, großer historischer Menschen vor die Anschauung zu bringen. Die inneren Ursachen dieser Lücke kennen wir schon; es fehlt der ernste Sinn für ein erhöhtes Leben, die Erregung der Seele für große, die Menschheit umspannende Interessen. Allein auch die Hindernisse, die, wie das erste und fünfte Buch gezeigt haben, der künstlerischen Darstellung der Geschichte entgegenstehen, sind nun, da die Gegenwart in ihrer rückwärts gewendeten Theilnahme für frühere Zeiten etwas abgekühlt und mehr mit sich selbst beschäftigt ist, um so schärfer hervorgetreten. Denn unsere Zeit, wenn sie auch nun in Frankreich ihre Kräfte an geringe Dinge und an kleine selbstsüchtige Zwecke zersplittert,

ist doch von dem Bewußtsein, daß sie selber auf den Trümmern der Vergangenheit eine große neue Arbeit zu vollbringen hat, neuerdings zu sehr durchdrungen, um noch länger auf die verschüttete Welt früherer Jahrhunderte so tief sich einzulassen. Und das ist der innere Grund, weßhalb die Lebenden, auch in Deutschland, mit jedem Tage gleichgültiger werden gegen das eigentliche Geschichtsgemälde. Die Zeit ist oder sie geht doch vorüber, wo die „Gebildeten" in thatenlose Betrachtung und Bewunderung versanken vor den gewaltthätigen Leidenschaften des Mittelalters oder den mit Feuer und Schwert heranbrechenden Umwälzungen der neueren Zeit, wo sie, stolz darauf, daß dies Jahrhundert die Epoche des Gedankens sei, von ihrem eigenen Schicksal den Blick wegwandten und der Welt ihren Lauf ließen. Jetzt hat man mehr mit sich selbst zu thun und macht sich daher weniger zu schaffen mit dem, was hinter uns liegt.

Dazu kommt freilich in Frankreich die Ungunst der äußeren Umstände und der Einfluß der Gesittung. Kaum ein beachtenswerthes Geschichtsbild ist von dem jüngeren Künstlergeschlechte ausgegangen. Entschließt sich einmal der Eine oder Andere zu einer solchen Arbeit — wie z. B. Hugues Merle, der unter den Genremalern seine Stelle hat, mit seiner Ermordung Heinrichs III. —, so ist es regelmäßig nicht sein bestes Werk und unbeachtet geht es vorüber. Darstellungen aber, wie sie wol öfter noch auftauchen, von geschichtlichen Episoden oder Anekdoten mit lebensgroßen Figuren gehören trotz dieser in den Kreis des Sittenbildes. Dies ist auch der Fall mit dem Gemälde, womit 1866 Tony Robert Fleury (der Sohn des Nicolas) hervortrat: „Warschau den 8. April 1861," eine Greuelscene aus der polnischen Empörung. Auf dem Schloßplatze gibt eine Abtheilung russischer Infanterie auf die versammelte Menge Feuer; widerstandslos aber mit stolzer Fassung sieht das Volk, darunter Frauen und Kinder, dem Tode entgegen, zum Theil um die Gefallenen in tiefem Schmerz beschäftigt. Die Figuren sind nicht gruppirt, sondern einfach neben einander gestellt, alle von gleichem Werthe, im Kostüm unserer Tage, wie es die zufällige Wirklichkeit mit sich bringt; Jeder ein bestimmtes Individuum, doch mit dem Charakter der Race. Die Ausführung zeugt von Begabung und Gewandtheit; nichts aber verräth eine tiefere malerische Auffassung, auch das Kolorit nicht, das kühl und gleichmäßig ist wie das trockene und harte, auf die blutige Scene fallende Tageslicht. Nichts ist diese historische Darstellung, als ein nüchternes Abbild, ein zufälliger Auszug der Wirklichkeit.

Doch damit sind wir schon in den Bereich des neuesten Realismus eingetreten, den wir nun zu betrachten haben. Erst bei diesem haben wir des neuesten Schlachtenbildes zu gedenken. Denn dieses trägt nur äußerlich die Merkmale der historischen Kunst, empfängt aber sein eigentliches Gepräge von der realistischen Anschauung. So vollzieht sich auch hierin der Umschwung der Zeit. Die Geschichte will zur Wirklichkeit werden, die Wirklichkeit zur Geschichte; die Kunst aber weiß dies vorerst nicht anders auszudrücken, als indem sie die Ereignisse in dem äußeren Gewande des gewöhnlichen Geschehens festhält.

Zweites Kapitel.

Der neueste Realismus.

1.

Das neue Kunstprincip. Die Darstellung der gemeinen Wirklichkeit.

Die realistische Anschauung, welche seit der Bewegung des Jahres 1848 den Charakter der Malerei immer mehr bestimmte und sich gleichzeitig zum bewußten Kunstprincip zuspitzte, war natürlich kein Erzeugniß der neuesten Epoche, sondern ging in ihrem Ursprung weiter zurück. Wie in jeder ausgebildeten Kunstperiode, so ist sie schon im 17. Jahrhundert vertreten durch die Gebrüder Le Nain, im 18. durch Jeaurat und namentlich Chardin. Allein anderer und eigenthümlicher Art ist nothwendig der Realismus des 19. Jahrhunderts. Denn in einem anderen, in einem volleren Lichte erscheint die gesammte Wirklichkeit, seit ein neuer Tag über ihn aufgegangen ist mit dem neuen alle Lebenskreise durchdringenden Bewußtsein, daß die ganze Idealwelt nur ein Produkt des menschlichen Geistes sei und zwar auf dieser oder jener Stufe seines geschichtlichen Daseins, seit zugleich der moderne Mensch das Diesseits als seine Heimath begriffen hat und mit allen Kräften daran ist, in ihr ein wolbestelltes Haus sich einzurichten. Diese Weltanschauung ist der Grund, auf dem der realistische Sinn des Zeitalters ruht. Daher hat jede der Bewegungen, worin die moderne Kunst fortschreitet, einen mehr oder minder ausgeprägten realistischen Zug; mußte doch selbst der ideale Gegensatz der Ingres'schen Schule gegen die Romantiker einen solchen in sich aufnehmen. Die Zeit aber, in die Bahn des Realismus einmal gelenkt und durch den Kampf, womit sie sich durchzusetzen hat, immer vorwärts getrieben, faßt die Wirklichkeit immer bestimmter, abgegrenzter, immer gegenwärtiger auf. So erklärt sie schließ-

lich nur das für das Reale, was sie selber erlebt, was sie mit eigenen Sinnen empfindet und schaut. Ja, sie geht noch weiter und bildet in der Kunst eine Richtung aus, welche die ächte Wirklichkeit nur in der einfachen Unmittelbarkeit des natürlichen oder doch an die Natur festgebundenen Lebens, also in den niederen Kreisen des Daseins, findet. Denn in dem fortwährenden Wechsel und Zersetzungsproceß der gesitteten Welt wird die Wirklichkeit vom Geiste rastlos umgestaltet, bald vernichtet bald wiederhergestellt, niemals aber in ihrem naiven Sein belassen. Der Realismus also, welcher der neuesten Zeit eigen, ist die Kunstweise, welche nicht nur die ganz gegenwärtige, vom Zufall und der Noth der Realität zerarbeitete Erscheinung zum Princip der Form, sondern auch das nächste kleine und vulgäre Dasein des Menschen und der Natur zum Gegenstand der Darstellung macht.

Wie sich dieser Realismus von der leidenschaftlichen Anschauungsweise Géricault's — die sein Vorgänger ist — unterscheidet, liegt auf der Hand. Für diesen ist nicht die eingeschränkte, still und alltäglich sich abspinnende Wirklichkeit Objekt der Kunst, sondern wol der gewöhnliche Mensch und die gewöhnliche Natur, aber in der energischen Bewegtheit einer großen unzerstückten Kraft. Im gemeinen Körper versinnlicht er die treibende Gewalt des ursprünglichen Naturlebens; nicht realistisch in jenem engeren Sinne ist daher seine Weise, sondern, wie ich sie früher bezeichnet, naturalistisch. Anders der neuere Realismus. Er nimmt das Naturleben in seiner zeitlichen und örtlichen Bedingtheit, wie er es eben findet, in der Gewöhnung des täglichen Daseins und dem Einerlei seines gleichförmigen Laufes, wo der festgehaltene Augenblick doch wieder spurlos im Flusse des Ganzen verrinnt. Nur so viel thut der Maler von dem Seinigen hinzu, als noth ist, um die Erscheinung aus ihrem natürlichen Verbande loszulösen und in den Rahmen der Kunst einzupassen. Um so mehr aber kommt es ihm darauf an, seinem Bilde die täuschende Wirkung der unmittelbaren Naturwahrheit zu geben, es mit dem frischen Saft des Lebens gleichsam zu tränken. Form und Bewegung sollen den ganz individuellen Zug der Wirklichkeit, die Farbe den satten Schein der von dem sinnlichen Stoff und seiner inneren Gährung ganz durchdrungenen Oberfläche haben.

Doch theilt sich weiterhin der Realismus in eine mehr gemäßigte und in eine äußerste Richtung: Jene will, daß auch diese gemeine Wirklichkeit ihr Recht malerischer Erscheinung beweise. In den stimmungsvollen Aether von Licht und Luft getaucht soll sie aufleuchten und die verborgene

Harmonie ihres kleinen Daseins aussprechen, in der Wahrheit der gemeinen Gestalt über den bedingten Augenblick hinaus ein großer allgemeiner Zug des Naturlebens zu Tage kommen. Wo alle diese Bedingungen erfüllt sind, bleibt eine ächt malerische Wirkung, ein tüchtiges und künstlerisches Ergebniß nicht aus. Es ist das fast immer da der Fall, wo sich der Realismus mit schlichtem Sinn innerhalb der von der Natur selber gezogenen Schranken hält und ihren bescheidenen aber unverfälschten Lebensinhalt zum Ausdruck bringt. Also bei jenen Gattungen des Sittenbildes, welche in den Grenzen des Genre's das Volks- und Bauernleben der Gegenwart schildern, dann insbesondere bei dem Thierstück und bei der landschaftlichen Darstellung anspruchsloser heimischer Gegenden. Das erste Kapitel dieses Buches hat gezeigt, wie zur Ausbildung dieser Fächer zugleich der Rückschlag gegen die verfeinerte Gesittung und die Fortschritte der malerischen Behandlung mitwirkten.

Anders aber verhält es sich mit jenem extremen Realismus, der die gemeine Wirklichkeit, so wie sie unmittelbar vor den Sinnen liegt, grundsätzlich für den wahren, ja den einzigen Gegenstand der Kunst erklärt. Dieser will das niedere Leben in seiner ganzen Breite und Leere, in seiner vollen körperhaften Erscheinung, also lebensgroß oder doch in anspruchsvollem Maßstab auf die Leinwand bringen, will es geradezu an die Stelle der mythischen und historischen Gestalten setzen. Ihm ist nicht nur an dem naturwahren Schein und seiner malerischen Darstellung gelegen, sondern der Stoff als solcher, die alltägliche Realität erscheint ihm als unendlich werthvoll, unendlich berechtigt im Gegensatz zu einem Ideal, das er für ausgelebt hält, und zu einer Bildung, die er ebenso verwirft wie die mit ihr verbundene Künstlichkeit der Sitte. Mit diesem Realismus haben wir es zunächst zu thun; dann mit dem realistischen Sittenbilde, das ein gewisses Maß einhält, aber auf die allgemeine Bedeutung des Volkslebens als solchen den Nachdruck legt und dagegen seinen lokalen Charakter, seine Stammeseigenheit, besondere Sitte u. s. f. zurücktreten läßt. Endlich schlägt in dies Kapitel noch jener Realismus ein, der wol ideale und mythische Stoffe in seinen Gesichtskreis zieht, aber wie Vorgänge aus dem gegenwärtigen Dasein in vulgären Typen und Gestalten behandelt, also auch alles Gewicht auf die malerische Erscheinung eines derb natürlichen Lebens legt.

Als Hauptvertreter jenes grundsätzlichen Realismus, der nicht blos praktisch eine neue Kunstweise sondern auch eine neue Doktrin aufbringen

wollte, erregte Gustave Courbet (geb. 1819) Anfangs der fünfziger Jahre ein großes Aufsehen und sofort den heftigsten Widerspruch beim Publikum wie bei den Künstlern. Von den vier Gemälden, die er im Salon von 1851 ausstellte, waren namentlich das „Begräbniß zu Ornans", dem kleinen Geburtsstädtchen des Künstlers, und die „Steinklopfer" der Gegenstand der Angriffe, während sie nur wenige Vertheidiger fanden. In der That, es war unerhört: gewöhnliche Menschen aus den niederen oder kleinbürgerlichen Kreisen in der ganzen Häßlichkeit und Schwere prosaischer Lebensnoth, ohne den Schleier tieferer malerischer Stimmung, ohne den adelnden Ausdruck einer über das Gemeine erhebenden Empfindung, vielmehr ganz so wie der harte helle Tag sie bescheint, lebensgroß aus der groben Wirklichkeit wie herausgeschnitten und auf die Leinwand übertragen. Wäre nicht dies Leben in seinem rohen Naturschein getroffen gewesen, so wäre man lachend an den Bildern vorübergegangen. Die Energie aber und Sicherheit der Darstellung hielt den Blick fest und reizte den Beschauer bis zum Aerger über diese Brutalität der Erscheinung. In jenem Begräbniß ist der Leichenzug eben auf dem Friedhofe angelangt und umsteht nun, wie es der Zufall der Umstände mit sich bringt, das offene Grab. Links im Vordergrunde der litanirende Priester mit dem Kreuzträger und den Chorknaben, hinter diesen die vier Todtenträger in lächerlich großen Hüten — nach der Landessitte — und den Sarg noch auf den Schultern; vor dem Priester der am Rand der Grube knieende Todtengräber, bereit sein Amt zu thun, hart hinter ihm zwei Kirchendiener in rothen Röcken und Mützen, von abschreckender Häßlichkeit und mit jenen üppigen Rubingewächsen von Nasen, die das Ergebniß zu oft geleerter Flaschen sind. In der Mitte des Bildes einer der Honoratioren des Ortes in philiströser Würde; im Vordergrund rechts zwei Veteranen, noch im Kostüm der Jakobiner, Ueberreste vergangener Zeiten wie sie in der Provinz noch vorkommen. Zu ihren Seiten und hinter einander eng gedrängt eine Schaar von jammernden Weibern in dürftigen kahlen Trauerkleidern, endlich im Hintergrunde allerlei Männervolk. Alle Figuren sind individuelle Charaktere — unter den Frauen befinden sich Mutter und Schwester des Künstlers — mit allen Spuren einer in Noth und kleinen Sorgen sich abquälenden Existenz, vulgäre, grobe oder kümmerliche Gestalten, wie sie ein solches Leben in Landstädtchen hervorbringt. Die Männer mit dem Ausdruck jener stumpfen Gleichgültigkeit, die den unter gewöhnlicher Tagesarbeit abgehärteten Seelen eigen ist, die Weiber mit dem kleinlichen Jammer und der basenhaften Theilnahme jener

geschwätzigen Klasse, die immer als bereitwilliger Chor bei Unglücksfällen sich einfindet. Mit derselben nüchternen Wahrheit ist die malerische Erscheinung behandelt; fest und entschieden das ungebrochene Schwarz der Gewänder neben das lichte Weiß der Chorhemden hingesetzt, dazwischen das brennende Roth des Kirchendienerkostüms, Alles in einem gleichmäßig silbernen Tageslichte unter einem grauen Wolkenhimmel. Wie freilich diese lauten Farbentöne harmonisch zusammengestimmt waren, zeigte schon den Künstler an.

Da dies eine Bild durchaus bezeichnend ist, kann ich mich bei den übrigen kürzer fassen; es ist nicht gar erfreulich bei ihnen zu verweilen. Die Steinklopfer, ein alter vom Rücken gesehen und ein junger knieend, das Gesicht vom breiten Hutrande verdeckt, sind auf staubiger Chaussee dumpf versunken in ihr hartes Geschäft; in trostloser Deutlichkeit steht die klobige Wucht ihrer angestrengten Körper und die bittere Noth in ihrem elenden Aufzug vor Augen. Nicht minder widerwärtig ist die rohe Ausgelassenheit der Bauernlümmel, die auf dem dritten Bilde („die Bauern von Flagey") vom Jahrmarkt angetrunken heimkehren. Neben diesen großen Tafeln fand sich ein kleines Bild, der eigene Portraitkopf des Künstlers, als ein reineres Zeugniß eines ungewöhnlichen Talentes und einer zur Meisterschaft ausgebildeten Hand. Auch dieses freilich wieder mit einem vulgären Zug, denn Courbet hat nicht vergessen, seinem getreuen Konterfei den „külottirten" Pfeifenstummel nachlässig in die Ecke des etwas höhnisch gezogenen Mundes zu geben. Ein merkwürdiger Kopf durch den lebensvollen Charakter des Ausdrucks, die breite Modellirung, die mit saftigen fermen Tönen rein malerisch erreicht ist, und die mysteriöse Stimmung des Helldunkels, worin er ganz eingehüllt ist und zurückweicht in die Schatten eines von der Abendsonne heimlich durchschimmerten Raumes. Nur sind zum Theil die dunklen Töne etwas zu tief gerathen und gehen in's Schwärzliche.

Courbet ließ sich von der Kritik, die mit allen Geißeln des Spottes und der Entrüstung über ihn herfiel, nicht irre machen. 1852 brachte er seine „Demoiselles de village": drei Dorffräulein — d. h. um den bezeichnenden Ausdruck zu gebrauchen, drei „Landpomeranzen" — reichen einem schlichten Hirtenmädchen, die auf einem einfachen Weidegrunde ihre Kühe hütet, ein Stück Kuchen dar. Hiebei war es namentlich auf den Kontrast abgesehen zwischen dem kleinstädtischen gespreizten Wesen und dem geschmacklosen Aufputz solcher Dorfmamsellen zu der bäurischen Naivetät

der Dirne, die dieses Mal doch nicht geradezu häßlich ist. Die derb realistische Absicht wird diesmal erträglich durch die meisterhaft malerische Behandlung. Voller Tag ist in dem Bilde und die ganze Frische der Natur in der prosaischen Landschaft; wie die Figuren mit den mannigfaltigen Farben ihres Kostüms von der grünen Wiese sich abheben und wieder harmonisch zu einander stimmen, das ist täuschend und zugleich mit feinem malerischem Sinn energisch wiedergegeben. Ganz maßlos aber und abstoßend waren wieder die Bilder des Salons von 1853. Diesmal wollte der Realist den Formtalenten und den privilegirten Malern der akademischen Schönheit hart auf den Leib rücken. Daher zwei badende Weiber, von denen die eine schon nackt dem Beschauer den Rücken, ein enormes Stück Fleisch, zukehrt, während die andere, zwar magerer aber nicht minder reizlos, noch mit Auskleiden beschäftigt, die fabelhafte Ueppigkeit ihrer Gefährtin mit dem Ausdruck lachenden Staunens bewundert. Dazu als Gegenstück zwei nackte Ringer, nicht etwa aus klassischen Zeiten, sondern Leute die im Hippodrome, das im Hintergrunde sichtbar ist, die Kräfte ihrer herkulischen Körper zum Schauspiel geben. Also das Nackte in der möglichst vulgären Erscheinung, die der Maler nur irgend finden konnte. Bemerkenswerth aber auch hier wieder, trotz einzelner Uebertreibungen, die Kenntniß und Sicherheit in der Behandlung der Form, namentlich aber in der nackten Frau das Saftige, Breite, Leuchtende der Töne und ihre kühne Verbindung. Doch zeigte sich in den Ringern das Maßlose auch in der Ausführung, in den schweren und rußigen Halbtönen des Fleisches.

Die große Ausstellung von 1855 schien dann Courbet die beste Gelegenheit, alle seine Werke in geschlossener Reihe als das überzeugende Ergebniß eines neuen großen Princips dem Publikum vorzuführen. Da aber deren die Ausstellung selber nur elfe aufnehmen wollte, so baute er sich neben derselben eine eigene Bude, hing darin weitere vierzig auf und brachte unter der Thüre ein Schild an mit der Aufschrift: „Der Realismus. G. Courbet.“ Dazu ließ er an die Besucher ein gedrucktes Programm austheilen, worauf ich gleich zu sprechen komme. Unter diesen Bildern fand sich neben mehreren Portraits, einer Anzahl von Landschaften und seinen früheren Werken eine große Tafel, im Katalog bezeichnet als „reale Allegorie; mein Atelier am Abschluß eines Zeitraums von sieben Jahren meines künstlerischen Lebens.“ So sonderbar und sinnlos wie der Titel, so ist auch die Komposition. Der Maler selber ist eben an einer Landschaft beschäftigt; hinter ihm ein nacktes Modell, vor ihm ein zerlumptes

häßliches Bettelweib mit seinem Kinde; um ihn versammelt, wie es gerade der Zufall will, ein Herr und eine Dame, wol als die Repräsentanten seines Publikums, dann die Portraitfiguren seiner Freunde und Verehrer. Auf der anderen Seite die Objekte seiner Kunst: ein Wildschütze, Ackersleute, ein Proletarier, ein Handelsjude, ein Hanswurst, ein Pfarrer und ein Todtenträger; im Hintergrund ein Musikus im Schlafrock und ein kosendes Liebespaar. Was der Künstler mit dieser zum Theil aus den düstersten Winkeln zusammengesuchten Gesellschaft hat ausdrücken wollen, mag sich nun leicht oder schwer errathen lassen: für uns hat das wahnwitzige Zeug blos Interesse als das Kennzeichen einer Anschauung, welche nur an das Nächste, Greifbare sich halten will, die ordnende Arbeit des Geistes und der Phantasie grundsätzlich verschmäht und doch beide, nur zur Narrheit entstellt, durch eine Hinterthür wieder hereinläßt. Auch war diesmal die Ausführung, der Maler selber und seine Landschaft ausgenommen, lässig, matt und tonlos. — Seine neuen Figurenbilder in der Ausstellung selber waren in der bekannten Weise: einige Landmädchen mit Kornsieben beschäftigt, derbe Bauerndirnen von energischer Naturwahrheit („les Cribleuses de blé"); dann „la Rencontre", wieder der Maler selber und zwar auf der Fußreise nach der Heimath, wie ihm Einer seiner Gönner, Herr Bruyas von Montpellier, der manche seiner Bilder gekauft, gefolgt von seinem Diener begegnet und ehrerbietig den großen Künstler grüßt. 1857 endlich ließ sich Courbet noch herbei, ein Paar Figuren aus dem modernen Sittenleben zu holen und zwei Grisetten bei einer Lustpartie an den Ufern der Seine zu malen. Die Eine, aufgeputzt mit den bunten Modekleidern des Tages, liegt bequem aber höchst leichtfertig im Grase, mit sinnlichem Ausdruck und den Spuren eines schon reichlich genossenen Lebens; jugendlicher und anmuthiger ist ihre daneben stehende Gefährtin. Ließ sich der Maler in diese zweideutige Wirklichkeit noch tiefer ein, so war sein Realismus nahe daran, ein schlimmes Ende zu nehmen. An dieser Welt, in der die ganze Erscheinung ein raffinirtes Spiel des Luxus, durchaus erlogen und ohne allen Lebensinhalt ist, wird die bildende Kunst nothwendig zu Schanden.

Doch er stand ohnedem um diese Zeit an einem Wendepunkt und entging so den gefährlichen Folgen seiner seltsamen Grundsätze. Was ihn bisher getrieben, war ein Gemisch von angeborener Derbheit, der alles Ideale ebenso wie alles Akademische in den Tod zuwider ist, von ungewöhnlicher Begabung, trostloser Nüchternheit der Phantasie und unge-

messener Eitelkeit. Er hielt sich berufen eine neue Kunst heraufzubringen und als bahnbrechender Meister am Aufgang einer neuen Zeit zu stehen, überzeugt, daß alle anderen modernen Maler weit hinter ihm zurückbleiben. Was ihn auf seine realistische Anschauung gebracht, das war indeß zuerst mehr Naturanlage, als die Absicht neu und eigenthümlich zu sein. Seine ganze Jugend hatte sich im engen Kreise eines halb bäurischen halb kleinstädtischen Lebens bewegt, und eine gewisse bäurische Originalität ist er bis auf den heutigen Tag nicht losgeworden; ja, seit sein Name angefangen Lärm zu machen, weiß er sich damit nicht wenig und kehrt sie absichtlich heraus. Dazu kam eine merkwürdige Beobachtungsgabe, die aber nur ebenso weit wie seine Sinne reicht und, so mancherlei Kenntnisse er auch zu haben meint, in den inneren Zusammenhang und die Verflechtung der Dinge nicht einzudringen vermag; endlich ein ausgebildeter Sinn für den selbständigen Reiz der Farbenwelt. 1839 nach Paris gekommen studirte er im Louvre namentlich die Flamänder, Spanier und Venetianer, zumal ihre Behandlungsweise. Doch wollte er selber weder einer neuen noch einer älteren Schule sich anschließen. Nach einigen kleineren Bildern, die nur tastende Versuche waren, sprach sich dann bald sein realistischer Sinn in einem größeren Gemälde aus, das unter dem Namen „ein Nachmittag zu Ornans" im Salon von 1849 den Beifall der Kenner hatte (jetzt im Museum von Lille). Es ist eine gemüthliche Gesellschaft kleinbürgerlicher Leute in einer ländlichen Küche am halbgedeckten Tische nach der Mahlzeit, von überzeugender Wahrheit, höchst kräftig gemalt, nur zu schwer in den Halbtönen und den Schatten. Auf diesem Wege trieb ihn dann ebensowol seine Natur weiter als das Bedürfniß sich bemerkbar zu machen. So entstanden seine Bilder für den Salon von 1851. Die Kritik war, wie immer, sofort bei der Hand, das neugeborene Kind, ob es ihr schon ein Bastard schien, zu taufen, und Courbet sträubte sich nicht für den Realisten zu gelten, wofür er nun erklärt war. Seitdem brachte er seine Kunstweise in ein förmliches System, an das er wol selber glaubte, das ihm aber zugleich diente eine besondere Stellung einzunehmen. Nichts Geringeres däuchte ihm nun, als daß in ihm die ganze Kunst der Vergangenheit gipfle und eine neue Aera beginne. Daher das stolze Programm von 1855. Er habe „ganz einfach" aus der genauen Kenntniß der Ueberlieferung die begründete Empfindung seiner eigenen Individualität schöpfen wollen. „Wissen, um zu können, das war mein Streben. Im Stande sein, die Sitten, die Ideen, die Erscheinung meiner Epoche nach meiner

Auffassung wiederzugeben, nicht nur ein Maler sein, sondern auch ein Mensch, kurz lebendige Kunst treiben, das ist mein Ziel." Er meinte und meint es noch, daß der Künstler kein Recht habe weder die Vergangenheit noch irgend eine ideale Welt zu schildern, sondern allein die Gegenwart und aus ihr nur was er mit eigenen Sinnen erlebt.

Zu welchen Ergebnissen er mit diesen Grundsätzen kam, so weit er Menschen schildern wollte, haben wir gesehen. Er selber bekam die Erbärmlichkeit des Provinzlebens satt, das er eine Zeitlang zum Vorwurf genommen; war doch auch darin die Natur beschnitten, eingeschnürt und verfälscht. Er versuchte es nun — von der Landschaft abgesehen, die er immer gepflegt hatte — mit großen Thier- und Jagdstücken, in denen er wol dann und wann noch lebensgroße Figuren anbrachte (Rehjagd in in den Wäldern des Jura; gejagtes Reh im Schnee; Hirschkampf im Walde; der Hirsch im Wasser; ein Piqueur mit seinen Hunden durch den Wald jagend u. s. f.) Höchst energisch ist hier manchmal die ungebändigte Natur des Thieres, immer mit meisterhaftem Vortrag der Schein und das Farbenspiel des Felles u. s. f. wiedergegeben; von überraschender Wahrheit aber fast immer die Landschaft, oft schon anziehend durch die malerische Behandlung an sich, durch ihre Breite und Saftigkeit.

Und hierin, in der Landschaft, bewährt sich die eigentliche Kraft des Künstlers, in ihr allein kommt sein Talent zu einem reinen künstlerischen Ergebniß. Es ist weder eine besonders anmuthige noch eine großartige Natur, die er schildert; auch auf diesem Felde nimmt er sich zum Gegenstand nur was ihm aus eigener Anschauung intim vertraut ist, die Umgegend seiner Heimath nämlich, die stillen Thäler des Jura und seiner Ausläufer, bisweilen auch das bescheidene Land in der Nähe von Paris. Die einfachsten Motive: eine Felsschlucht mit Bäumen und einem kleinen Wasser, einen steinigen Abhang mit einer Wiese und Laubwerk, und so meistens Felsbildungen mit Vegetation. Auch gibt er nicht die schwebende, an das menschliche Gemüth anklingende Stimmung wieder, welche durch das Element von Licht und Luft die Natur dem empfänglichen Beschauer mittheilt. Aber ihre ganze Frische und Ursprünglichkeit ist in seinen Bildern; sowol der leuchtende Ton und Schimmer, womit Fels und Laub im Lichte des Tages auflebt, als das ungewisse Spiel der Halblichter und Schatten, das ein Regen und Treiben in die Natur zu bringen scheint, die friedliche Einsamkeit endlich der von Menschenhand noch nicht durchwühlten Gegend. Dazu kommt, wovon schon öfter die Rede war, die meisterliche Breite der

Behandlung, das gleichmäßig ausgegossene Licht und die merkwürdige Wahrheit und Kraft der Färbung.

Denn darauf beruht seine Stärke, seine Bedeutung als Künstler. In seiner malerischen Anschauung ist ein neues Element, ein solches wenigstens, das vor ihm nicht ausgebildet worden. Es ist eben jene Naturwahrheit des Tons, welche Courbet erreicht durch die Kraft seiner einfach und voll hingesetzten Farbe, die reine und geschlossene Einheit der Beleuchtung und die wirklich bewundernswerthe Sicherheit des Vortrags. Da ist kein Tasten, kein Aufwand von Kunstgriffen, von kleinen Mitteln, von „Frottirungen" und Lasuren. Ton neben Ton setzt er mit breitem Pinsel von der Palette gleich so, wie er ihn haben will, auf die Leinwand, voll und pastos, gleichmäßig für die Schatten wie für die Lichter, für die vorderen wie die hinteren Pläne. Und so vollendet er, von den Tiefen zum höchsten Licht fortschreitend, auf die einfachste Weise das ganze Bild. Welche Klarheit der inneren Anschauung, welche Feinheit des Auges, welche Festigkeit der Hand dazu erforderlich ist, läßt sich denken. In Courbet gipfelt jene Virtuosität der Mache, welche das Kennzeichen der neuesten Kunst ist, und in ihm ist insofern ein ächter Fortschritt, als er den lebensvollen Schein von Licht und Farbe auf die einfachste Weise erreicht.

Nach dieser Seite hin allein hat er eine Zukunft. Auch scheint er ganz neuerdings, nachdem er in den letzten Jahren nachgelassen, auf diesem Wege wieder vorwärts zu gehen. Dafür spricht seine Landschaft vom Salon 1866*), ein Rehlager in einem Felsengrund, worin ein silbernes Tageslicht auf den Kalkwänden spielt, im frischen Laub der Bäume und auf dem Quell schimmert, an dem die Rehe in der Mittagshitze ruhen. Es ist nichts in dem Bilde als die einfache Stimmung der kühlen lichten Tageshelle in der einsamen Schlucht; aber, ohne an eine tiefere Empfindung anzuklingen, ist sie dennoch durch den klaren feinen Ton von großem Reiz. Nur weicht der Hintergrund, zu deutlich und bestimmt gehalten, nicht genug zurück; ein Fehler, der sich bei Courbet öfters findet. Charakteristisch dafür, wie dieser nun zu jenem groben Realismus steht, war sein anderes Bild, „Die Frau mit dem Papagey", in derselben Ausstellung: ein nacktes, auf einem Divan liegendes Weib, mit einem Papagei spielend, diesmal mit

*) Das Bild, das von Vielen für die Perle der Ausstellung erklärt wurde und sicher weitaus die beste Landschaft derselben war, wurde von einem Privatmanne um 15,000 Fr. angekauft, dem Tags darauf die Kaiserin umsonst 25,000 dafür bot.

einem schönen, kühn und doch anmuthig gewendeten Körper — neben sich aber ihre abgelegte Toilette mit dem durch die Krinoline aufgebauschten Seidenkleid. Wenn der Maler nur die Figuren lassen wollte, da, so oft er sie berührt, der gemeine Zug seiner Natur über ihn kommt. Und ohnedem, dem Menschen gegenüber schlägt regelmäßig die Ohnmacht seiner Phantasie wie die Schwäche seines Talentes zu Tage. Er steht unter dem Zwange des äußeren Eindrucks, ist der Sklave seines Modells; er sieht nur die am Tage liegende Oberfläche und vermag den Geist der Bewegung, die den Körper treibende Seele nicht zu erfassen. Es ist bezeichnend für seine Anschauung, daß er niemals eine bewegte Situation behandelt, daß seine Gestalten immer in den einfachsten und gewöhnlichsten Stellungen sich zeigen. Aber auch so sind sie wie fixirt und bei aller äußeren Wahrheit, bei aller Sicherheit der Form unbeweglich, nicht viel besser wie ausgestopfte Bälge. Dahin kommt der Realismus, wenn er nur geben will was das Auge sieht und der Empfindung, dem Blick des Geistes, der allein auf den Grund des Lebens zu dringen vermag, die Thüre verschließt. Davon nicht zu reden, daß nothwendig das Häßliche sein Vorwurf wird. Denn auf je feindlicherem Fuße er selber mit dem Geiste steht, um so mehr sucht er die geistlose Realität auf, eine solche, in der die lebenbildende seelenvolle Kraft der Menschenwelt von der groben Materie verdeckt oder entstellt ist.

Wem fällt bei Courbet und seinen lebensgroßen Figuren aus den untersten Volksschichten oder aus den kleinen Kreisen eines elenden Provinzlebens nicht das Proletariat des Jahres Achtundvierzig ein, das an die Spitze der Gesellschaft sich zu stellen und mit der gesammten Vergangenheit von Grund aus aufzuräumen sich anschickte? Diese Kunstweise hatte, und sie war sich dessen halb und halb bewußt, eine demokratische Tendenz. Sie verstand die Lehre von der allgemeinen Gleichheit so, daß der Mann aus dem Volke und jedes gewöhnliche Dasein ganz dasselbe oder vielmehr ein größeres Recht auf künstlerische Erscheinung habe, als die bisher bevorrechteten Wesen der Phantasie und Geschichte. So im Grunde begriffen auch die Demokraten die neue staatliche Ordnung, womit sie Frankreich beglücken wollten. Daher war es nicht zufällig, daß selbst der tiefer blickende Proudhon für den Realisten in die Schranken trat (in der Philosophie du Progrès vom Jahre 1853) und den Künstler in Schutz nahm. Er schrieb damals mit Beziehung auf die „Baigneuses“: „Das Bild des

Lasters wie der Tugend schlägt ebensowol in den Bereich der Malerei als in den der Dichtung ein; ja nach der Lehre, die der Künstler geben will, kann jede Figur, sie sei nun schön oder häßlich, den Zweck der Kunst erfüllen." So allerdings hatte Courbet, dem jede moralisirende Absicht fern lag, es nicht gemeint; aber daß das Häßliche ein durchaus berechtigter Gegenstand der Darstellung sei, das war auch seine Ueberzeugung.

Wie demnach dieser neue Realismus nach einer Seite der Ausdruck einer weiter verbreiteten Stimmung war, so fand er bald auch unter den Künstlern selber Anhänger genug. Seit Mitte der fünfziger Jahre ist auf allen Ausstellungen das lebensgroße Sittenbild aus den niederen Ständen — bald in Gruppen, bald in einzelnen Figuren — reichlicher vertreten, als dem Beschauer lieb sein kann. Darstellungen, die übrigens meistens nicht einmal Sittenbilder sind. Nicht darauf kommt es ihnen an, den besonderen Charakter bestimmter Lebenskreise zu veranschaulichen, sondern dieses niedere und gewöhnliche Dasein, diese lebensgroßen Bauern, Handwerker, Köche und Köchinnen, Jahrmarktsscenen, Proletarierfamilien, Leichenbegängnisse u. s. f. zeigen sich in der ganzen Plattheit ihrer trostlosen Realität, wie wenn sie nur bezeugen wollten, daß es auch solche Menschen auf der Welt gebe. Meist präsentiren sie sich nicht einmal in Bewegung; sondern in statuarischer Ruhe pflanzen sie sich vor das Publikum hin, wie die Ideale eines neuen Zeitalters. Auch die Behandlung geht selten darauf aus, die Härte dieser wüsten Wirklichkeit in malerischen Schein aufzulösen, sondern begnügt sich meistens mit einem geschickten und frappanten Abbild der natürlichen Erscheinung.

Uebrigens bezeugen nicht bloß die verschiedenen Nachfolger Courbet's, wie diese nüchterne Anschauung im Geiste der fünfziger Jahre lag. Die Romandichtung hat eine ganz ähnliche Erscheinung aufzuweisen: die kleine realistische Schule, an deren Spitze Gustave Flaubert und Champfleury stehen. Der Letztere, den man, da er das realistische Princip rührig und gewandt in der Kritik sowol wie in der Produktion vertritt, wider seinen Willen zum „Haupt" des Realismus erklärt hat, war auch Einer der Ersten, Courbet anzuerkennen und zu Ansehen zu bringen. Beide Poeten schildern — nach dem Vorgange Balzac's, in dessen Fußstapfen sie weiter gehen — das engherzige und beschränkte Leben der Provinz in seinen verschiedenen Kreisen und den Zwiespalt mit demselben, worin die Naturen, denen es nach einem volleren Leben gelüstet, jämmerlich zu Grunde gehen. Sie haben eine merkwürdige Kraft und Deutlichkeit der Darstellung; sie

wissen dem Leser diese trostlose Welt, die Art und Weise, die Schwächen und Gewohnheiten kleiner Gemüther in kleinen Verhältnissen, den Konflikt, in den damit eine vulgäre Leidenschaft geräth, sowie die erbärmlichen Wechselfälle, worin sie sich zerreibt, zu einem greifbaren Bilde zu vergegenwärtigen. Ganz so, wie es Noth, Zufall, kümmerliche Umstände und der gewöhnliche Lauf der Dinge es mit sich bringen, schildern sie dies Leben, mit einer Gegenständlichkeit, einer Kühle und Schärfe der Beobachtung, die sich zur Person und dem Schicksal ihres Helden schlechterdings gleichgültig verhält. Der kalte klare Luftzug der Prosa geht durch ihre Werke und läßt keinen Hauch von Poesie, keine warme gemüthliche Stimmung herein; jeder Schleier wird abgerissen und ein elendes Leben steht in heller Nacktheit vor den Augen. Der Sicherheit der „Mache", der Wahrheit der Darstellung kann man auch hier eine gewisse Anerkennung nicht versagen. Namentlich zeigt sich Flaubert (in der Mme. Bovary) durch den geschlossenen unbeugsamen Fortgang der Erzählung und die treffende Energie des Stils aus, während der etwas weichere Champfleury doch wenigstens stellenweise einen Anflug von Humor herzubringt. Doch auch sie führt das Princip — ganz abgesehen davon, daß es dem Wesen der Kunst geradezu entgegen ist — schon in der Behandlung über das künstlerische Maß hinaus: da alles Wirkliche für sie gleichen Werth hat, so arbeiten sie das Detail mit derselben Sauberkeit aus wie die Figuren und beeinträchtigen so die Hauptgruppe in ihrer Wirkung und Deutlichkeit. Eine Zukunft aber kann auch diese Literatur nicht haben. Denn der eng gezogene Kreis der ihr zusagenden Stoffe ist bald durchmessen, und der Geist des Poeten wie des Lesers erlahmt unter dem Druck einer Darstellung, welche den Geist zur Tagelöhnerarbeit eines Kopisten in den Dienst einer gemeinen Realität zwingt.

Es liegt im Wesen des Realismus, daß er keine Schule bildet. Er will ja die Natur wiedergeben, ganz so wie sie einer ursprünglichen und unmittelbaren Anschauung erscheint, wie sie also vor dem eigenen, von keiner Schule oder Ueberlieferung „befangenen" Auge des Künstlers steht. Daher haben die Maler, welche sich um Courbet gruppiren lassen, weder mit diesem noch unter sich irgend ein näheres Verhältniß, so wenig wie die übrigen von den jüngeren Meistern, welche in realistischem Sinne das

niedere Leben der Gegenwart mehr aus naivem Antrieb schildern als aus der systematischen Ueberzeugung von dem Vorrecht dieses über alle anderen Stoffgebiete. Unsere Betrachtung kann daher diese verschiedenen Meister nur nach gewissen Grundzügen, die ihnen gemein sind, zusammenfassen.

Von den Malern die sich näher der Weise Courbet's angeschlossen haben — ich erwähne natürlich nur die namhafteren — sind anzuführen: Amédée Guérard, Frédéric Grosclaude (aus Genf gebürtig), Théodore Salmon, François Dervaux, Némorin Cabane, Alphonse Legros, Henri Fantin la Tour, Amand Gautier, der sich jedoch neuerdings fast ganz dem Portrait zuwendet, Antoine Vollon und Carolus Duran. Bei ihren Werken können wir uns nicht aufhalten; im Allgemeinen sind sie schon oben (vergl. S. 619) charakterisirt, wie auch das Interesse, das sie noch haben können durch die Wahrheit des Tons, die Kraft und Saftigkeit der Behandlung. Es ist überall dieselbe freudelose und grobe Realität eines niederen in materielle Noth und Arbeit versenkten Lebens. Selbst wenn der Eine und Andere, wie z. B. Guérard, ein Hochzeitsfest schildert, ist keine Fröhlichkeit, kein Humor in dem Bilde, sondern höchstens der Ausdruck eines dumpfen sinnlichen Behagens oder einer rohen schwerfälligen Lust. Am liebsten behandeln diese Maler ganz gleichgültige langweilige Momente aus einem ohnehin schon inhaltlosen Werkeltagsleben oder trübselige Vorgänge, die durch ihre ernstere Stimmung die Theilnahme für das verborgene Dasein des Volkes zu wecken suchen. So Legros in einem „ex voto“ (Salon von 1861), das eine geschickte und feste Hand verrieth: einige Frauen in groben schwarzen Anzügen mit einem jungen Mädchen in Weiß beim Gebet vor einer Dorfkapelle. Ein Bild in der Weise Courbets, durchaus gemein aber sicher in der Form, mit satt und voll ausgesprochenen Lokalfarben, ebenso trostlos und prosaisch wie die Natur, deren Abbild es ist. Uebrigens bringt Keiner von ihnen in dieser Gattung viel zu Stande und meistens suchen sie bald nach bewegteren Situationen, in denen doch eine tiefere Seele und Leidenschaft sich ausprägt. Dies ist insbesondere der Fall mit Carolus Duran. Seit einigen Jahren in Rom, faßt er jetzt auch das römische Volksleben ganz realistisch von seiner gewöhnlichen Seite und behandelt diese in lebensgroßem Maßstab gleichsam historisch; aber, indem er diesen schon von Haus aus malerischen Stoff ergreift, schreitet er zugleich zum Ausdruck eines inneren Lebens fort. Schon in seinem Abendgebet von 1863 war eine

tiefere Stimmung, wenn gleich sorgfältig der Maler die Kapuziner und ihren Superior in der Plattheit ihres vulgären Daseins auf die Leinwand übertragen hat. Namentlich aber hat es sein neuestes Bild (Salon von 1866) „der Ermordete in der römischen Kampagna“ — Familie und Freunde umgeben entsetzt, klagend oder drohend die eben herbeigebrachte Leiche — auf die Schilderung eines die Gemüther leidenschaftlich erregenden Vorgangs abgesehen. Es ist ein entschieden malerisches Talent in dem kräftigen Einklange der in scharfem Licht hart hingesetzten Lokalfarben. Aber noch drängt sich die ganze Erscheinung zu sehr auf, löst sich zu wenig in einen umhüllenden Ton und verräth noch die grob realistische Absicht; auch ist die Form schwer und geschnitten, der Ausdruck bei aller Gewalt nicht lebendig genug. Umgekehrt ist Bollon erst ganz neuerdings zu dieser Gattung übergetreten, nachdem er vorher Stillleben und Landschaften in einer saftigen breiten Manier gemalt hatte. 1865 stellte er eine lebensgroße Küchenmagd aus, wie sie einen Kessel putzt, eine klobige Person, roth und rußig, wie umgeben von der dicken Luft des Kochherdes.

Ein langes Leben wird wol diese Kunstweise nicht haben, die zu der demokratischen Grundlage des Kaiserreichs einen abschreckenden Kommentar liefert. In diesen Gestalten des vierten Standes ist natürlich nichts von der frischen frohmüthigen Derbheit, mit der sich die Figuren eines Jordaens bei aller Wahrheit über die Noth des Alltäglichen erheben. Ebenso wenig haben diese Realisten auch nur eine Spur von der genialen Auffassung der Spanier, eines Velasquez und Murillo, welche die Bettler und Menschen aus dem Volke als unendlich berechtigt erscheinen lassen, sei es durch die vornehme Selbstgenügsamkeit, sei es durch die innere Freudigkeit eines in sich befriedigten und um die Dinge dieser Welt unbekümmerten Daseins. Jene spielen ja die Häßlichkeit und plumpe Armuth der Erscheinung als einen besonderen Trumpf aus; sie wollen das Volk nur von dieser und nicht von seiner edlen Seite sehen, die recht wol der Blick der Kunst zu entdecken und an den Tag zu bringen vermag. In wiefern dennoch dieser Realismus neuen Schlages gegenüber einer überreizten Gesittung und der Manierirtheit einer sinkenden Kunst in seinem Rechte war, haben wir früher gesehen. Allein in seiner Maßlosigkeit ist er nur das bare Zeugniß des vollständigen Bankerotts, den die moderne Phantasie gemacht hat. Alles Inhaltes, womit die vergangenen Zeiten sie erfüllt haben, ist sie nun entleert, und auf dem Wege erst, aus einem neuen Leben neuen Stoff zu sammeln, hält sie sich vorerst an die nächste greifbare Realität.

Merkwürdig, wie an demselben Mangel, woran die ideale Anschauung zu Grunde ging (vergl. S. 607) nun auch die reale scheitert. Denn auch das Gemeine muß, um in die Kunst, in die Welt der erlösenden Scheins erhoben zu werden, seinen Weg durch die Phantasie nehmen und von ihr den verklärenden Hauch des menschlichen Geistes empfangen. Daß aber die Phantasie auch gegenwärtig ihres ewigen Rechtes sich nicht ganz begibt, dafür spricht eine andere Richtung des Realismus, auf welche ich nachher komme.

2.

Das realistische Sittenbild des Volks- und Bauernlebens.

Den Vertretern jenes äußersten Realismus sind zunächst diejenigen Maler anzuschließen, welche in ihren Darstellungen des niederen Volkslebens namentlich seine ernste Seite und seine armselige Erscheinung, sowol seine kleinen Sorgen als seine schwere Noth und Arbeit hervorheben. Zunächst Alexandre Antigna (geb. 1818) — ein Schüler von Delaroche — der jenen Realisten auch darin nahe steht, daß er seine Figuren fast immer lebensgroß hält. Eine Reihe von Jahren hindurch schilderte er das kümmerliche Dasein der kleinen Stände unter dem Druck eines die Gemüther tiefer erregenden Schicksals. Eine Mutter mit ihren ängstlich sie umdrängenden Kindern in kahler Mansarde, alle entsetzt über einen Blitz, der das Haus selber zu treffen scheint (1848); eine arme Familie wieder in der Mansarde, bei ausbrechender Feuersbrunst mit der Hast der Verzweiflung ihre geringe Habe zusammenpackend (1850, im Luxembourg); eine andere, diesmal Bauersleute, in Qual und Noth auf dem Dach ihres Häuschens, das die angeschwollene Loire fast ganz überschwemmt hat; wieder eine andere auf der Reise mit ihrem ganzen Hausrath, auf kahlem Felde, unter einem regnerischen Abendhimmel um den Vater in stummem Jammer versammelt, da eben am Karren der Gaul todt zusammengebrochen ist (1855); eine Scene aus dem Bürgerkriege (1859), wieder in elender Dachkammer, wo ein Verwundeter mit dem Tode ringt, sein Sohn mit gespannter Pistole an der Thüre lauert, die Mutter voll Herzensangst betet. Oder der Maler nimmt auch geradezu aus dem alltäglichen Lauf jenes Daseins einen abstoßenden Vorgang. So einmal eine scheußliche Alte, welche an einer Straßenecke kauernd, mißtrauisch und habgierig die Tasche eines noch unerwachsenen Mädchens durchsucht, das, wie die Geige in seiner Hand zeigt, für die Megäre betteln geht; unwillkürlich denkt der Beschauer,

wozu das arme junge Blut, das recht hübsch zu werden verspricht, bei einer solchen Jugend es noch bringen wird. Wie in derartigen Bildern die sociale Frage der Zeit — die ja auch in den Romanen ihr Wesen trieb —, ob nun absichtlich oder unbewußt, wiederklingt, liegt auf der Hand. Nur selten behandelte Antigna in dieser seiner ersten Periode die harmlosere und freundlichere Seite des Volkslebens. Dennoch sind gerade diese wenigen Gemälde weitaus ansprechender: so seine durch ein Kornfeld springenden und mit Feldblumen lustig geschmückten Kinder (1851) und sein kleines Bauernmädchen, das an einem heißen sonnigen Mittage im Grase schläft (1859). Denn auch die Ausführung ist in diesen Bildern wirksamer als in jenen. Der Künstler, der Geschick für Gruppirung sowie für den Ausdruck der inneren Erregtheit und der Bewegungen hat, ist in der Zeichnung sowol als in der Farbe schwer und massig. Er vernachlässigt das Detail, die Durchbildung der Form sowol als der Töne; insbesondere ist in jenen großen Bildern sein Kolorit braun, lehmig oder rußig, in den Lichtern röthlich. So ist die ganze Erdenschwere seiner Auffassung auch auf seine Behandlung übergegangen. Ein graues trübes Licht fällt auf diese plumpen Gestalten und das grobe Gewebe ihrer Anzüge läßt das Elend und Unglück dieser Dachkammern nur um so jammervoller erscheinen.

Neuerdings aber, seit Anfang etwa der sechziger Jahre, sucht Antigna sowol von den Stoffen dieser traurigen Welt als seiner trostlosen Tonleiter loszukommen. Er faßt nun einerseits das Dasein der niederen Klassen in seinen anmuthigen Zügen oder gar mit einer poetischen, in's Sentimentale spielenden Anschauung auf; andrerseits malt er jugendliche nackte Gestalten, zwar immer mit realistischem Sinn, aber mit entschiedener Vorliebe für die Schönheit der körperlichen Erscheinung. Von der ersten Art sind z. B. seine kleinen Bauernmädchen an einem alten verwitterten Brunnen („la Fontaine verte“, 1861); „der letzte Kuß einer Mutter“: ein eben gestorbenes Kind, das von einem Engel fortgetragen wird, während Mutter und Schwestern ihrem Schmerz sich überlassen (1865); endlich „die Serenade“: drei hübsche spanische Bauernmädchen in der reichen bunten Tracht ihrer Provinz, hinter einem Vorhang lauschend, durch den das Sonnenlicht schimmert (1866). Der zweiten Art gehört ein seltsames Bild, gleichfalls des Salons von 1866, an: „le Cauchemar“ eine üppige nackte schlafende Frauengestalt, über ihr ein braunrother Satan, mit dem einen Arm in ihr schwellendes Fleisch gestemmt. Man sieht, wie leicht hier der moderne Realismus in das müßige Spiel einer abenteuerlichen Phantasie umschlägt.

Alle diese Bilder sind im Unterschiede von den früheren hell und warm im Ton, auch in der Form maßvoll gehalten und mehr durchgebildet; doch fehlt es ihnen nun dafür an Charakter.

Weit harmloser als Antigna und im kleinen Rahmen des gewöhnlichen Sittenbildes behandelt François Bonvin (geb. 1817) das Dasein der unteren Gesellschaftsklassen in der Stille und Einfalt seines Werkeltagsverlaufes. Waisenkinder in der Schule unter der Aufsicht einer Nonne (1851); ein Reihe nebeneinander sitzender Soldaten mit ihrem Unteroffizier als Lehrmeister (1853); strickende Nonnen; Köchinnen bei ihrem Geschäfte; ein paar Bauersleute in einer Schenke u. s. f.: derartige Stoffe genügen dem Meister, wobei er sich an ihre schlichte Außenseite hält, ohne daß er ihnen durch eine tiefere Beziehung ein besonderes Interesse zu geben suchte. Er hat eine natürliche Empfindung für die allgemeine Erscheinung, den äußeren Charakter dieses kleinen Lebens und weiß ihn frank und wahr, mit einer gewissen Ursprünglichkeit wiederzugeben. Seine Figuren sind ihm nicht gesessen, sie wissen nicht um den Beschauer; vielmehr scheinen sie in ihrem verborgenen Treiben belauscht. Aber die Ausführung ist durchaus oberflächlich, die Zeichnung von einer Flüchtigkeit, welche das Innere der Umrisse in flachen Tönen fast nur wie Eine Masse behandelt; das Kolorit zwar tief, aber ähnlich wie bei Antigna schwer, dumpf und oft in's Röthliche spielend, der Vortrag endlich allzu pastos und in den meisten Fällen allzu lässig. Doch war in einem Bilde vom Salon 1865 ein klares graues Licht und eine wirksame Wahrheit des Tons: zwei alte Weiber in weißen Hauben und schwarzen Mänteln auf der „Armenbank" einer Kapelle, fein in den geschlossenen Innenraum gestimmt und doch energisch von den kahlen Mauern sich abhebend. Die poetische Stille und Stimmung freilich, die um die Personen und Dinge in den traulichen Stuben eines Pieter de Hoogh schwebt, darf man in diesen Bildern nicht suchen, die ohnedem die Armuth dieser kleinen Welt im Kontrast zu der modernen Ueppigkeit der höheren Stände scharf herausheben.

Auch Octave Tassaert und Jules Trayer haben das kümmerliche Leben der untersten Volksschichten zum Vorwurf genommen. Doch gehören sie nicht geradezu zu dieser Gattung, da der Erstere auch zu anderen Stoffen gegriffen, der Zweite durch eine gemüthliche und mehr malerische Auffassung sich bald über die grobe Prosa einer solchen Realität erhoben hat. Tassaert schilderte einmal das unglückliche Ende einer Arbeiterin, die sich in einem elenden Dachstübchen mit ihrer Mutter durch Kohlen=

dampf den Tod gibt. Das andere Mal kurzweg eine unglückliche Familie, die wol bessere Tage gesehen hat (im Luxembourg); Bilder, die durch die Stimmung eines grauen harmonischen Tons eine gewisse Wirkung haben. Der Maler, in dem eine romantische Ader ist, behandelt sonst gern abenteuerliche Gegenstände in ungewöhnlicher Beleuchtung, wie eine Versuchung des h. Antonius durch üppige nackte Frauengestalten, oder empfindsame Situationen. Trayer stellte eine Anzahl Näherinnen dar, von Noth und Sorge mitgenommene Gestalten mit allen Spuren der Entbehrung, oder auch ein armes Geschöpf, das bei seiner kleinen Lampe über der Vollendung eines reichen Gewandes vor Ermüdung in Schlaf gesunken ist. Wir werden ihn wiederfinden bei den eigentlichen Sittenbildern des modernen Lebens, wo auch die übrigen Genremaler, welche jenes Gebiet streifen, wie die Ed. Frère, Sain, Gide u. s. f. ihre Stelle haben. Dort wird auch die Rede sein von den Künstlern, welche in der Darstellung des Landlebens verschiedener Provinzen, namentlich der Bretagne, vorwiegend realistisch sind, aber doch die Härte und Stofflichkeit der Realität durch den Reiz des Malerischen überwinden. Es ist oft schwer, die neueste Kunst in ihre verschiedenen Gattungen zu scheiden, da diese selber in einander spielen; namentlich dies Kapitel über den Realismus, dem nun das Sittenbild überhaupt zum großen Theil zuneigt, hätte weit mehr Künstler umspannen können. Allein es ist wol richtig sich hier namentlich auf diejenigen zu beschränken, welche im Gegensatz zur idealen Kunstweise die realistische Anschauung entschieden und bewußt durchführen und diesem Princip auch die Welt der Gegenstände unterwerfen.

Daher spreche ich hier noch von einigen Meistern der neuesten Zeit, welche, wie schon oben bemerkt ist, auch mythische und historische Stoffe durchaus realistisch behandeln. Nur dies bildet ihr gemeinsames Merkmal, da sie unter sich in keinerlei Zusammenhang stehen.

Charles Ronot, der sonst gern Menschen aus dem Volke in der Weise Courbet's darstellt, brachte in die große Ausstellung von 1855 ein kräftig gemaltes Bild, das Christus, wie er am Teiche Bethesda die Kranken heilt, im orientalischen Kostüm der heutigen Tage vorführt. Eine Manier, die wir schon von Vernet und Decamps her kennen, die hier aber vollends in einen groben Realismus ausschreitet, da alle Figuren, auch

Jesus, das Ansehen haben von armen Arabern von Cairo in ihrer zwar malerischen, aber schäbigen und heruntergekommenen Tracht. — Ein bedeutendes Talent ist François Laugée, der sich in den verschiedensten Stoffgebieten, aber doch mit Vorliebe im Kreise des Bauernlebens und der niederen Stände bewegt. Er stellt wol auch ganz einfach einen Schnitter bei seinem Frühstück dar (1857), eine Bäuerin, wie sie von der Erntearbeit ausruht, Landmädchen aus der Pikardie bei ihrem Abendbrod auf dem Felde (beide 1859), andere wieder mit der Nelkenernte beschäftigt (im Luxembourg). Oder endlich eine trauliche etwas sentimentale Familienscene: wie ein hübsches aber krankes und abgehärmtes Kind einen Brief liest, wol von seinem Bräutigam, der gerade im italienischen Krieg ist, während Mutter und Schwesterchen neugierig theilnahmsvoll an ihrem Bette stehen („la bonne nouvelle, Magenta,“ lebensgroße Figuren; 1861). Diese Darstellungen halten sich mit schlichter Einfachheit an die gewöhnliche Natur, ohne ihre häßliche Seite hervorzukehren; sie sind von einer ansprechenden Wahrheit in der Form und Bewegung sowie im Ton, tüchtig wenn auch nicht mit gleichmäßiger Sicherheit ausgeführt und bringen so in dieses niedere Dasein einen edleren Charakter. Diese Eigenschaften treten noch entschiedener und wirksamer in einer größeren Komposition hervor, die wol Laugée's bestes Werk ist und im Salon von 1865 vielen Beifall fand. Es ist die h. Elisabeth von Frankreich, welche einem armen Manne, der in der Mitte des Bildes erhöht unter einem Baldachin sitzt, knieend die Füße wäscht, während andere Arme, zu beiden Seiten auf Bänken sitzend, den heiligen Brauch schon hinter sich oder noch vor sich haben.*) Die Darstellung dieser gewöhnlichen Charaktere sagte dem Talent wie der Anschauung des Meisters zu; auch wußte er in der Ruhe der Anordnung, der Fülle des gleichmäßig einfallenden Lichtes und der satten Färbung die Stille und Sammlung des Momentes zu veranschaulichen. Von besonderer Lebendigkeit des Ausdrucks kann indessen hier natürlich nicht die Rede sein, und die historische Einkleidung hat doch etwas Anspruchsvolles, was jene ländlichen Scenen glücklich vermeiden. — Verwandt mit Laugée ist Edmond Hédouin insofern, als auch er zu den verschiedensten Stoffen greift und das arbeitsame Treiben des Landvolkes mit Glück geschildert hat. Seine jungen Aehrenleserinnen, die vom Sturm überrascht werden, und sein Säemann auf weitem kahlen Felde (beide im Luxenbourg) haben den

*) Nach dem Original photographirt von Bingham.

unmittelbaren Wurf der Natur; namentlich aber ist in der Landschaft — wenn bloße Ackerfelder noch so heißen können — die Frische der Luft, das eine Mal das Wehen und die Unruhe des Gewitters, das andere Mal die neblige Kühle des frühen Morgens mit wenig Mitteln energisch wiedergegeben. Diese Bilder sind zugleich dafür bezeichnend, wie sich eine ganze Reihe junger Künstler dieser Tage absichtlich über alle Komposition, über jede Mannigfaltigkeit der Anordnung hinwegsetzt. Nur ein paar Figuren finden sich auf den ausgebreiteten kahlen Flächen. Um ja nicht die unmittelbare Naturwahrheit zu verfehlen, sucht sie der Maler da auf, wo sie durch eine besondere Leere und Einförmigkeit gerade das Gegentheil darbietet von dem Reichthum des Lebens, der seit Jahrhunderten das eigentliche Element der Kunst war. Hédouin hat dann auch Scenen aus dem spanischen Volksleben behandelt, wobei er sein Geschick darin bewährte, die heiteren kräftigen Lokalfarben in dem franken Licht des Südens wirksam zusammenzustimmen. Wie er neuerdings den seltsamen Uebergang zu der dekorativen Kunst nach dem Geschmack des 18. Jahrhunderts machte, haben wir oben gesehen; ein Zeichen, wie lose er doch im Ganzen den groben Mantel des gemeinen Naturlebens umgeschlagen hatte. Eigen bleibt ihm auch auf dem neuen Felde eine volle entschiedene Färbung. —

Eine besonders malerische Begabung zeigt Augustin Ribot, der erst seit 1861 aufgetreten ist. Er hat einige Jahre außer ein paar flott hingeworfenen Stillleben nur Köche in allen möglichen Situationen gemalt, dabei aber durch das schneidend einfallende Licht auf die weißen Jacken, die aus schwarzdunklem Grunde kräftig herausleuchten, eine auffallende Wirkung erreicht. Da brachte er 1865 einen heiligen Sebastian, der verwundet von zwei alten Weibern gepflegt wird: ein Bild, das großes Aufsehen und die Bewunderung der Kenner erregte (im Luxembourg). Aus dem verzerrten schreiende Munde, den vulgären Zügen, dem eingesunkenen und doch noch krampfhaft angespannten Körper spricht die Maßlosigkeit eines gemeinen Schmerzes; dahinter hocken sorgsam mit ihm beschäftigt in schwarze formlose Gewänder eingemummt, in den dunklen Grund sich fast verlierend, die wolbeleibten Alten wie zwei Knäuel. In das niederste Leben ist so die christliche Sage, einer der edelsten Gegenstände aus der Blütezeit der Malerei, mit roher Energie herabgezogen. Merkwürdig aber ist die Leuchtkraft, womit der schon fahle welkende Körper aus der tiefgestimmten Umgebung sich heraushebt, das scharfe Spiel der Lichter in die Schatten, sowie der schwebende Uebergang der ganzen Lichtmasse in

die Dämmerung des Hintergrundes. Es ist eine Malerei, welche an die spanische Schule, namentlich an Spagnoletto erinnert, die ja auch die heiligen Stoffe in die heiße Schicht eines vulgären leidenschaftlichen Lebens herabzog. Doch ist es keine Nachahmung, wie denn auch Ribot sowol in der Gemeinheit der Typen und im täuschenden Schein eines unsauberen aber warm pulsirenden Fleisches, als im Kontrast des Lichtes mit dem umgebenden Dunkel noch weiter geht. In Einklang damit steht der pastose fast brutale Vortrag. In derselben Weise ist der „Christus unter den Schriftgelehrten" vom Salon 1866; die Köpfe und Figuren der alten zerlumpten und scheußlichen Juden streifen die Karikatur, während hier jene Gewalt der Lichtwirkung nicht wieder erreicht ist. Ueberhaupt fehlt diesen herausfordernden Gegensätzen von Weiß und Schwarz das belebende Element der Farbe. Uebrigens ist es charakteristisch für die neueste Kunst, daß sobald ein entschieden malerisches Talent auftritt es sofort jeden Adel, jede Idealität der Erscheinung absichtlich verschmäht und zu den äußersten Effektmitteln fortschreitet.

Eine tiefere künstlerische Natur ist Florentin Bonnat — ein Schüler von Léon Cogniet — der seit 1863 mit jedem Salon größere Anerkennung findet. Er ist bis jetzt in zwei sehr verschiedenen Gattungen aufgetreten: in lebensgroßen Darstellungen aus der Heiligengeschichte und der antiken Mythe, andrerseits im Sittenbilde des italienischen Volkslebens. Nach beiden Seiten hin ist es ihm offenbar nur um eine malerische Wirkung zu thun. In seinen historischen Gemälden — Martyrium des h. Andreas (1863), Antigone den blinden Oedipus führend (1865), der h. Vincenz von Paula die Stelle eines Galeerensklaven einnehmend (1866) — erinnert er an die italienischen Naturalisten; auch er zieht diese Stoffe in die Gegenwart realer Erscheinung herüber, ohne indessen diese bis zum Häßlichen und Niedrigen fortzutreiben. Seine Gestalten heben sich ebenfalls lichtvoll aus einem schwärzlichen, unbestimmten Hintergrunde schlagend heraus, auch in der Bewegung energisch und von kräftig ausgesprochenen muskulösen Formen. Aber diese großen Bilder haben trotz ihrer malerischen Wirkung ein leeres und gleichgültiges Ansehen; die Kraft der äußeren Erscheinung scheint alles innere Leben, alle Empfindung aufgezehrt zu haben. Dagegen ist in seinen Genrebildern eine schöne und eindringliche Stimmung; namentlich in der Pilgerin — es sind zumeist Frauen aus der Kampagna — zu den Füßen der Statue des h. Petrus in St. Peter zu Rom (Salon 1864) und den neapolitanischen Landleuten vor dem Palazzo Farnese

(Salon 1866). Die kleinen Figuren sind in einen warmen tiefen Ton wie eingehüllt und heben sich doch kräftig vom Mauerwerk der Hintergründe ab; das Kolorit hat bei seinem harmonischen Helldunkel eine satte Farbigkeit. So beruht die Wirkung der Bilder namentlich auf der ächt malerischen Behandlung, welche dieses kleine Leben in eine lösende und doch energische Harmonie des Tons wie in eine ideale Welt hereinnimmt. Doch ist auch in den Gestalten selber, die in Form und Bewegung durchaus natürlich gehalten sind, ein gewisser Adel der Erscheinung und Anmuth des Ausdrucks. Uebrigens sind sie in der Stimmung des Ganzen wie verwoben und machen keinen Anspruch auf selbständige Bedeutung; auch hier geht im Kolorit die ganze Darstellung auf. Der Maler hat eine Zukunft, wenn er sich über die Aeußerlichkeit seiner Anschauung wird erheben können. — Eine franke koloristische Kraft zeigt sich endlich noch in Ferdinand Roybet, der mit einem „Narren unter Heinrich III." im Salon von 1866 Aufsehen gemacht hat. Ein Bravourstück der Farbe: der von Kopf bis zu den Füßen roth gekleidete Narr steht höhnisch lächelnd mit zwei graugelben Hunden im Grünen. Stellung und Ausdruck sind sehr gelungen und ganz so wie man sich die alten Hofnarren denken mag; insbesondere aber ist der Kontrast des tief und voll gestimmten Roth und Grün mit größter Energie und zu einem vollen Einklang ausgesprochen. Inwieweit freilich ein solches Ding, welches das Auge um jeden Preis anlockt, den Namen eines Kunstwerkes verdiene, darum scheint sich der Urheber nicht gekümmert zu haben.

In der Schilderung des Bauernlebens, seiner naturwüchsigen Erscheinung und seiner einfachen ländlichen Thätigkeit nehmen zwei Maler der Neuzeit Jeder eine eigenthümliche und hervorragende Stellung ein. Im Rückschlag gegen die verfeinerte Gesittung haben überhaupt manche bedeutende Talente der Gegenwart, auch Poeten, in dem schlichten Leben des Landvolkes eine dankbare Welt gefunden. Sie haben den Zauber wieder entdeckt, der in der Frische und Ursprünglichkeit naiver Empfindungen, in dem stillen und ungebrochenen Einklang des Menschen mit der Natur liegt, und ihn in ihren Werken zu versinnlichen gewußt. Die ansprechenden Erzählungen der George Sand, welche sich mit diesem beschränkten Lebenskreise beschäftigen und ihre große Darstellungskraft in ihrem reinsten Lichte zeigen, sind bekannt. Doch auch seinen eigenen Poeten hat derselbe in Pierre Dupont gefunden, der in seinen liederartigen Gedichten die kleinen

Dinge und Scenen dieser Welt harmlos und anmuthig, ohne tiefere Beziehungen und Gefühle einzumischen, in ihrer schlichten Realität besungen hat. Eine verwandte Erscheinung bieten in der Malerei die beiden Meister, von denen hier noch zu reden ist.

Der Eine, Jean-François Millet (geb. 1815) ist selber ein Mann vom Lande, wo er auch den größten Theil seines Lebens zubringt, und ein naturwüchsiges Talent, das sich wenig um das verwickelte Getriebe der Städte kümmert. Eine eigentliche Schule hat er meines Wissens nicht durchgemacht und dennoch durch eine ungewöhnliche Begabung eine gewisse Meisterschaft erreicht. Seine Bilder, die seit Anfang der fünfziger Jahre die Aufmerksamkeit des Publikums und der Kenner erregten, behandeln die einfachsten Gegenstände: fast immer ein oder ein paar Bauersleute bei dieser oder jener ländlichen Beschäftigung, in Lebensgröße und meistens den Rahmen ausfüllend, so daß für Umgebung und Beiwerk nur ganz wenig Raum bleibt. So ein Säemann, ein paar Heubinder (1851), einige Schnitter unter brennender Mittagssonne bei ihrem bescheidenen Mahle (1853), ein Bauer ein Bäumchen pfropfend (1855), drei Aehrenleserinnen (1857), Frau mit ihrer Kuh auf der Weide (1859), Bäuerin, die ein von einem Bauer gehaltenes Schaf scheert (im Museum von Bordeaux), Frau, die ihrem Kinde zu essen gibt (beide 1861), Hirt, der seine Heerde heimführt, eine Wollkämmerin (1863), Bauer, der auf seine Hacke gestützt sich ausruht, Hirtenmädchen mit ihrer Hammelheerde (1864) u. s. f. So einfach wie diese Vorwürfe, Haltung und Bewegung der Figuren sind, so einfach ist auch die Behandlung. Die Form ist nur in breiten Massen gegeben, jedes Detail, jede kleinere Zwischenbildung weggelassen. Ebenso beschränkt sich das Kolorit auf wenige saftig hingesetzte Töne, in den Köpfen und Händen auf die röthlich gesunde Fleischfarbe, in den Kleidern auf die graublauen verschossenen Tinten des simpelsten Bauernkostüms; auch hier ist nichts von feineren Abstufungen, noch das wechselnde Spiel von Licht und Schatten. Aber mit diesen wenigen Mitteln ist ein überraschender Schein von Naturwahrheit erreicht. Die großen Züge der Form sind so richtig verstanden, die Massen, welche den Bau und die Erscheinung bestimmen, so sicher angezeigt, daß das Auge die feineren Uebergänge und Detailbildungen sich von selber ergänzt.

In dieser breiten Art, die Natur zu sehen und sie in der Hauptsache mit franker Hand festzuhalten, ist wol ein gewisser Stil. Aber die Anschauung bleibt doch an die gemeine Zufälligkeit der Natur, die gerade

vor ihr steht, gebunden und führt diese ganz so häßlich und launenhaft wie sie ist in die Kunst ein. Die neuesten Kritiker haben wol zu viel Aufhebens gemacht von der Weise des Meisters, die ihnen groß vorkommt neben den kleinen und raffinirten Effekten einer ganzen Klasse von Genremalern. Es ist immerhin bedenklich, daß die Bilder von Millet das Laienauge abstoßen und auch den Kenner erst bei näherer Prüfung anziehen. Mit rücksichtsloser Wahrheit ist die gemeinste Realität, die kümmerliche Prosa eines in den Dienst der Natur gezwungenen Lebens in das Bild übertragen. Allerdings bewirkt ebendies andrerseits den künstlerischen Werth dieser Gemälde. Sie sind durchaus absichtslos; ihre Gestalten leben dieses enge Dasein für sich, unbekümmert um die übrige Welt, ihrer selber unbewußt und mit dumpfem Ernst in ihr Treiben versenkt. Sie sind ganz bei ihrer Arbeit; sie thun nicht bloß so. Und diese gesunde objektive Auffassung gibt ihnen einen epischen Hauch, mischt in ihre stille Einsamkeit eine gewisse rauhe Größe, wozu indeß der vom Beschauer insgeheim empfundene Kontrast mit der heutigen Welt der Bildung das Seinige beitragen mag. Bisweilen jedoch gelingt es dem Maler, indem er seine Figuren in eine stimmungsvolle Licht- und Lufthülle eintaucht, die Seele zu tieferen Empfindungen anzuregen. In seinen Schnittern beim Mahle durchzittert die brennende Hitze des Mittags die ganze Atmosphäre, trocknet die Erde auf und läßt uns das Leben der Natur wie die Schwere der mit ihr ringenden Arbeit doppelt fühlen; vor seinen Aehrenleserinnen, die unter dem drückenden Grau eines einförmigen Himmels auf ödem Felde stumm ihre trostlose Arbeit verrichten, beschleicht uns unvermerkt eine tiefe Schwermuth. Daß es dem Künstler selber an einer besonderen energischen Phantasie nicht fehlt, das zeigte das Bild, das die Ausstellung von 1859 zurückwies: „Der Tod und der Holzhacker." Im entlaubten Walde ist dieser, eine knorrige von Sorgen und Entbehrungen verkümmerte Gestalt, vor Ermattung auf seinem Reisigbündel zusammengesunken; der Tod, ein in ein langes Leichentuch gehülltes Skelett, legt, von hinten gesehen und rüstig vorüberschreitend, die Hand auf die Schulter des armen Mannes mit einer unwiderstehlichen Geberde und Bewegung, der er trotz seines Widerstandes wird folgen müssen. Es ist eine unheimliche Gewalt in der Darstellung, wodurch sie der Einbildungskraft sich einprägt und in ihr haften bleibt. Allein oft genug bricht sich das Interesse des Beschauers an der Häßlichkeit der Millet'schen Gestalten und der Blick kommt nicht über sie hinaus, weil die gemeine Erscheinung durch ihre Leere doppelt

widerwärtig wird. Bisweilen hat es doch den Anschein, wie wenn Millet etwas darein setzte, die niedrigsten Typen aufzusuchen. Auch geht nicht selten die Behandlung in ihrer Massigkeit über alles Maß hinaus, nimmt die Form gar zu sehr in Bausch und Bogen und zerfließt in einen einförmigen Teig von wenigen Tönen. Was aber sollte schließlich aus der Kunst werden, wenn in den plumpen ausgeweiteten Formen einer Bauerndirne die menschliche Schönheit ihren letzten Trumpf ausspielt und das Geschäft der Schafschur als eine in monumentaler Form zu verewigende That des menschlichen Lebens erscheint?

Ein Talent ganz anderer Art ist Jules-Adolphe Breton, dessen Werke zu den gediegensten und erfreulichsten Leistungen der Neuzeit gehören. Nicht einzelne Bauersleute sind sein Vorwurf. Sondern die mühsame Thätigkeit des Landvolkes — zumal der Frauen —, sein Leben und Leiden wie seine kleinen Feste schildert er in reicheren Gruppen, die er, wie es dies kleine Leben mit sich bringt, meistens in ganz einfache aber von Licht und Luft warm belebte Feldlandschaften setzt. Es sind die Bauern seiner Heimath, der alten Provinz Artois, die er darstellt; aber die Besonderheit des Stammes tritt zurück gegen den allgemein menschlichen Charakter des Naturlebens. Hier ist wirklich stylvolle Anschauung, welche die ernste Größe, die in dem Thun und Treiben des Landmannes unter der Decke der täglichen Noth und Sorge verhüllt liegt, zum Ausdruck bringt, ohne der Natur Gewalt anzuthun und ohne sie abzuschwächen. Mit Anfang der fünfziger Jahre begann der Maler sich bekannt zu machen, kam aber erst in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts zum vollen Gebrauch seiner Kräfte. Das erste Zeugniß seiner Reife war „die Segnung der Felder“ von 1857 (im Luxembourg). In feierlicher Stille bewegt sich die Procession durch die Kornfelder, worauf die volle Mittagssonne brennt. Weißgekleidete junge Mädchen eröffnen den Zug, ihnen folgt der Geistliche mit den Chorknaben unter dem Thronhimmel, dann der Ortsvorsteher mit seinem Adjunkt, der Feldhüter, die Bauern in ihren altmodischen Sonntagsröcken; längs desselben auf dem vordersten Plane in zerstreuten kleinen Gruppen einzelne Dorfbewohner, Mädchen und Kinder knieend in naiver Andacht. Nichts ist verschönert, nirgends eine besondere Erregtheit, eine gesteigerte Empfindung; unverholen tritt die prosaische hausbackene Erscheinung der geputzten Dörfler, ihr klobiges Wesen mit den harten von der Arbeit mitgenommenen Zügen zu Tage. In ähnlicher Weise ist die Aufrichtung eines Christusbildes auf dem Friedhofe (1859). Kapuziner tragen das grobgeschnitzte Bild, das

an das im Hintergrunde sichtbare Kreuz befestigt werden soll. Vor ihnen gehen einige Mädchen in weißwollenen Bußhemden mit den Leidenswerkzeugen, vor diesen die Kirchenpfleger und Gemeindeältesten, wieder in ihren schwerfälligen einfarbigen Festkleidern, hinter den Kreuzträgern die Geistlichkeit mit ihrem Anhang, die eben aus der geöffneten Kirche kommen. Einzelne Mädchen, Frauen und Kinder schreiten und knieen beiher. Hier geht die Scene im grauen kühlen Licht eines späten Herbsttages vor sich; die Natur stimmt zu dem philiströsen Ernst des Vorgangs und der altväterischen Gemessenheit des Zuges. Aber so wahr ist in beiden Bildern das kleine Leben dieser eingeschränkten Welt empfunden, so lebendig die stille Gediegenheit dieses Daseins, der unbewußte Einklang des Menschen mit der Natur, von dem es seinen Gehalt empfängt, versinnlicht, daß unmerklich unsere tiefere Theilnahme erregt wird.

Mit seinen nächsten Bildern wußte Breton den Beschauer noch mehr zu fesseln, indem er in seinen Gestalten, ohne daß sie darum zu wissen scheinen, einen gewissen Adel und die Seele einer innigeren Stimmung zum Ausdruck brachte. Der Art sind schon seine Aehrenleserinnen, die bei einbrechendem Abend vom Feldhüter zur Heimkehr gerufen mit ihren Bündeln über das flache Feld schreiten (1859, im Luxembourg). Die Hauptgruppe kommt in der Mitte des Bildes dem Beschauer entgegen; voran eine stattliche Gestalt mit dem Bündel auf dem Kopfe, nur mit einem groben Hemd und braunen Wollenrock bekleidet, von einer angeborenen Schönheit, die selbst das rauhe Tagewerk nicht hat verwüsten können, und jener freien Bewegung der Glieder, zu welcher die Arbeit im Freien den edleren Körper entbindet. Neben und hinter dieser Figur in mannigfaltiger Bewegtheit der Stellungen die übrigen Weiber, während aus dem Hintergrunde verschiedene Gruppen herzueilen. Alle von einer merkwürdigen Wahrheit in den Bewegungen und Geberden und doch Keine plump oder gemein; so angeordnet und vertheilt, wie es die Natur des Vorgangs mit sich bringt, und doch durch den harmonischen Fluß der Gruppen zu einem Ganzen vereinigt. Dazu kommt die Entschiedenheit der Erscheinung, die durch die feste Zeichnung zu körperhafter Gegenwart heraustritt. Was aber nun über diese harte Realität einen poetischen Hauch und Schimmer ausgießt, das ist die feine über das ganze Bild gleichmäßig ausgebreitete Lichtstimmung. Darin ist Breton Meister. Er weiß die Landschaft wie die Menschen in das seelenvolle Element des Tons, hier in die sanfte dämmerige Stimmung des späten Abends hereinzunehmen und

doch den Figuren Deutlichkeit der Form und die Klarheit der Lokalfarbe zu lassen.

Es ist nicht möglich, die Bilder Breton's näher zu beschreiben; der Inhalt ist fast überall der gleiche, wenn auch die Gegenstände und die Stimmungen wechseln, und der Erzählung entziehen sie sich um so mehr, als das einfache Leben, das sie schildern, in der malerischen Erscheinung ganz aufgeht. In dieselbe Gattung wie seine Aehrenleserinnen gehören die Jäterinnen (1861), die Weinlese (1864), und endlich wol sein bestes Bild: „das Ende des Tages" (1865; s. die Abb.) In diesem hat die weibliche Gestalt, die nach vollbrachter Arbeit auf ihren Rechen gestützt mit träumerischer Ermüdung in die Ferne schaut, eine Ruhe und Anmuth, einen Rythmus der Erscheinung, der in seiner Art klassisch ist, ohne daß er die Wirklichkeit überschritte. Namentlich aber schwebt über ihr, deren Jugend und Schönheit in dem einförmigen Verlauf harter Werktage dahinzugehen scheint, eine unbestimmte Wehmuth, die auch über den Beschauer kommt und ihm das Gefühl erweckt, wie wenn unter der rauhen Hülle eine tiefere Seele sich verzehre. Dieser Eindruck wird noch durch die Lichtstimmung des warmen Abends erhöht, die mit merkwürdiger Wahrheit wiedergegeben ist. Die letzte Gluth der Sonne, die schon unter dem Horizonte ist, streift noch einige Köpfe; still legt sich die Dämmerung auf die von der Hitze des Tages wie gebadeten Gefilde und umhüllt Alles mit ihrem feinen Schleier, Licht und Schatten gehen unfaßbar in einander über. Schon spielt freilich in die derartigen Bilder Breton's ein leiser sentimentaler Zug. Manche seiner Bäuerinnen haben eine gewisse Gemüthsverwandtschaft mit den Landmädchen der George Sand, die bei aller Natur doch etwas von moderner Gefühlsschwärmerei haben. Noch deutlicher kommt dies zum Vorschein, wo der Künstler einzelne Mädchengestalten neben wenigen zurücktretenden Figuren zu seinem eigentlichen Vorwurf nimmt, wie in dem Bilde „der Abend" von 1861 und in der „Truthennenhüterin" von 1864, die auf einsamem Felde sitzend den Blick in die weite Ferne, wo ein blauer Streifen das Meer anzeigt, schweifen läßt. Ein geheimer Gram, eine ungewisse Sehnsucht liegt auf diesen armen Geschöpfen, wie wenn sie doch in dieser dürftigen Welt ihr Glück nicht fänden und nach einer andern ein dunkles Verlangen trügen. Doch findet sich wol bisweilen dieser mysteriöse Zug in schlichten Naturmenschen, namentlich in Hirten und Schäfern, die ihr ganzes Dasein einsam und ihren dumpfen Gedanken überlassen auf offenem Felde zubringen. Derber dagegen ist das Mädchen, das Reps siebt

Das Ende des Tages. Von Bréton.

(„le Colza“ von 1861), eine Figur, die an die klassischen Gestalten Robert's erinnert, ohne ihre eigene rauhe Natur zu verläugnen. Doch verräth sich auch hier wieder in ihrer Isolirung auf dem großen Plane die Absicht, ihr eine tiefere Bedeutung zu geben.*)

Die Eigenschaften dieses tüchtigen und durchgebildeten Talentes haben sich uns schon aus der Betrachtung seiner Werke ergeben. Es ist die durchaus ernste sachliche Auffassung, welche im Naturleben mit seiner selbständigen Fülle der Erscheinung zugleich die verborgene Seele und das stille Walten des Geistes zu ergreifen weiß; es ist die Gediegenheit der Darstellung, welche Form und Farbe gleichmäßig vollendet, Figuren und Landschaft in einen schönen Einklang setzt und das Ganze mit dem Schein von Licht und Luft harmonisch sättigt. Nirgends spielt die Behandlung in's Hübsche und Gefällige hinüber; vielmehr zeigt sie eine gewisse Sprödigkeit, die sogar in den schweren dunklen Umrissen und den oft erdigen Farbentönen zu weit geht. Ebenso ist der Vortrag einfach, fest und frank und erreicht ohne Kunstgriffe die gewollte Wirkung. Andrerseits hat freilich der Maler, wol im Gefühl des Gegensatzes zur modernen Welt, seine Frauengestalten, so markig sie sind, von einem empfindsamen Anflug nicht immer freihalten können.

Wie gründlich aber diese Schilderung des Bauernlebens von den geschminkten und geschmückten Schäferspielen des 18. Jahrhunderts sich unterscheidet, leuchtet auf den ersten Blick ein. Jener frivolen Grazie eines mit idealen Masken sich selber betrügenden Zeitalters — die auch nun wieder da und dort ihr Wesen treiben möchte — weiß doch das 19. Jahrhundert die derbere und strengere Anmuth einer wenngleich kleinen doch vom Ernst des Lebens durchdrungenen Wirklichkeit entgegenzuhalten. Von dieser Seite geht der moderne Realismus — und das läßt für seine Zukunft hoffen — in den ächten Spuren der rüstig voranschreitenden Zeit.

3.

Das Soldatenbild.

Noch ein anderes Feld als das des Volks- und Bauernlebens hat der moderne Realismus in Besitz genommen: den ausgiebigen Kreis nämlich

*) Auch in der Schilderung komischer und tragischer Scenen aus dem Leben des Landmannes hat sich Breton versucht, doch nicht mit gleichem Glück. Seinem

der neuesten französischen Kriegsthaten. Also ein bedeutsames Stück aus der Zeitgeschichte. Auf den ersten Blick scheint es sonderbar, daß sich jene Kunstweise in das Gehege der historischen Malerei wagt, deren stiller Widersacher sie doch im Grunde ist. Allein sie will auch nicht das jüngste Kriegsleben in seiner tieferen geschichtlichen Bedeutung fassen, sondern vornehmlich den Soldaten, seine Kämpfe, seinen Ruhm und seine Schicksale schildern. Mit welcher Liebe diesen die Nation in ihrem Schooße hegt, wie sie in ihm die Verkörperung ihrer edelsten Eigenschaften findet und in Lied und Bild ihn zu verherrlichen nicht müde wird, das haben wir schon bei H. Vernet erfahren. Nun vollends gar, unter dem zweiten Kaiserreiche, ist er der erste Mann im Lande; er ist der Kitt, der den auf den Ruinen des Jahres 1848 mit rasender Eile aufgerichteten neuen Staatsbau zusammenhält. Auch sind die glorreichen Waffenthaten des Krimkrieges und des italienischen Feldzuges, welche „die große Nation" eine Zeit lang an die Spitze Europa's gestellt haben, doch ein ander Ding als die dünnen Lorbeeren des afrikanischen Krieges unter dem Bürgerkönig. Und endlich, ist nicht auch das demokratische Element in seiner Art durch den „troupier" vertreten? Er weiß, daß auf ihm die Zukunft des Staates ruht, er ist also das Volk, welches die Geschicke des Landes bestimmt. Doch wie dem auch sein mag, die Kunst wenigstens betrachtet ihn als den eigentlichen Helden des Tages, und was der Realismus in ihm darstellt, ist nichts Anderes, als die ruhmvolle Laufbahn des Mannes aus dem Volke — in Uniform.

Dennoch ist die Gattung so reichlich nicht vertreten, als man glauben sollte, und weder einen H. Vernet noch einen Charlet hat das zweite Kaiserreich aufzuweisen. Das mag zum Theil von der allgemeinen Stimmung kommen, die doch insgeheim dem Soldatenregiment nicht hold ist, zum Theil auch vom Charakter der neuesten Kunst, welche größere Aufgaben scheut. Doch sicher nicht weniger von den Schwierigkeiten, welche sich gerade neuerdings dem Schlachtenbild entgegenstellen. Es sind Schwierigkeiten, welche der realistische Sinn des Zeitalters selber verschuldet. Weniger Spielraum als je läßt man nun der Phantasie bei der Darstellung von Weltbegebenheiten. Nicht nur die äußere Erscheinung des einzelnen Menschen

„blauen Montag" (1859), in dem die Weiber ihre Männer aus der Dorfschenke holen, fehlt es, bei der auch hier energischen Naturwahrheit der Darstellung, doch zu sehr an Humor sowie an jener Idealität der Farbenstimmung, die uns über das Abstoßende der Typen wie des Vorgangs hinwegsetzen könnte; seine „Feuersbrunst" (1861) ist durch die Zersplitterung der Komposition bei guten Einzelheiten doch im Ganzen ohne Wirkung.

soll bis auf das Kleid herab genau nach der Natur sein, womit ja auch der Realismus als Kunst ganz einverstanden ist; sondern der Kampf selber, das Terrain, auf dem er spielt, der Lauf der Ereignisse, die Entwickelung des Schlachtplans treu nach der Wirklichkeit geschildert werden. Die Zeit will sich nichts vormachen lassen; sie will ihre Thaten mit protokollarischer Wahrheit beschrieben sehen. Wo aber die Prosa der historischen Genauigkeit beginnt, ebenda hört der Bereich des Künstlers auf. Zumal bei Schlachten und zu allermeist bei modernen. Des Uebelstandes, daß in diesen Idee und Ausführung, Plan und That in zwei verschiedene Kreise auseinanderfallen, ist schon bei H. Vernet gedacht; der kommandirende Feldherr steht außerhalb des Kampfes und ist überdies in den meisten Fällen selber nur Werkzeug der politischen Macht. Zum Anderen aber kann der Maler, wenn er in den Grenzen der Kunst bleiben will, die ganze Schlacht in ihren entscheidenden Momenten gar nicht fassen, denn der strategische Verlauf und das Gegeneinander der operirenden Massen entzieht sich der Anschauung. Was er aber zu schildern vermag, die Bravour und die Waffenthaten einzelner Individuen, der Kampf kleinerer Korps, das sind nur Episoden, ist aber nicht die Schlacht. Geschichtsgemälde im wahren Sinne des Wortes kann daher das moderne Schlachtenbild kaum sein, so große Flächen es auch bedecken mag. Daher trifft es sich nicht zufällig, daß es da, wo es sich dazu erheben will, künstlerisch genommen geringeren Werth hat als die anspruchslose Darstellung episodischer Kämpfe. In den letzteren ist natürlich der Troupier die Hauptsache, und diese nimmt sich der Realismus zum Vorwurf. Auf seiner Seite sind daher auf diesem Gebiete die tüchtigsten und wirksamsten Leistungen.

Vor Allen hat sich auf diesem Felde Auguste Pils (geb. 1813) hervorgethan. Realistisch war von vornherein seine Anschauung und sie blieb es auch ungeachtet seiner Lehrzeit in Picot's Atelier. Die Gegenstände aber, die er zuerst mit Beifall behandelte, gehörten einer ganz anderen Gattung an. Es waren Scenen aus dem Leben der niederen Stände mit einem frommen Anflug: der Tod einer barmherzigen Schwester (1851), deren Bett Genesende und Arme umstehen nebst einer noch jugendlichen Schwester, welche die Dahingeschiedene mit stillem Sinnen betrachtet; dann „das Gebet im Krankenhaus" (1853), das eine Anzahl armer leidender Kinder, um eine Nonne gruppirt, vor dem Altar verrichtet. Diese Bilder wurden beachtet ihrer natürlichen Darstellung halber; es spricht aus ihnen ein feiner und einfacher Beobachtungssinn, womit sich eine geschickte und kräftige Hand

verbindet. Auch ist der Ausdruck nicht in's Empfindsame getrieben; eine schlichte Stimmung, die in einem maßvollen Kolorit ihren Widerklang findet, breitet sich über diese kleine Wirklichkeit und mildert den krankhaften Zug, der ihr beigemischt ist. Kräftiger und entschiedener trat das Talent des Künstlers an den Tag, als er sich, angeregt durch den Krimkrieg und von der Regierung mit Aufträgen bedacht, dem Soldatenbild zuwendete. Daß er sich für die Gattung wol eignete, hatten seine „militärischen Kostüme" in Aquarell bewiesen. Wie er das Kriegsleben auffaßte, zeigte sein „Laufgraben vor Sebastopol" (1855) an: einige Zuaven bei dem mühseligen Belagerungswerk, nicht Uniformen mit beliebigen Geberden, sondern Menschen, die ernstlich an ihrem Geschäfte sind und, wie sie dabei empfinden und sich geben, in ihrer Erscheinung lebensvoll ausprägen.

In den Salon von 1857 brachte er dann ein größeres Bild, das ihm zum vollen Erfolg verhalf: „die Ausschiffung der Truppen in der Krim" (in der Galerie von Versailles). Eine Batterie ist im Mittelgrunde eben an's Land gebracht; im Vordergrunde rasten Jäger von ihren Strapazen, und die historische Bedeutung des Momentes ist wenigstens angedeutet durch die Gruppe von Generälen, welche den Marschall St. Arnaud umgeben. An dieses Bild schloß sich 1859 das bedeutendste Werk des Künstlers: „Die Schlacht an der Alma" (lebensgroße Figuren; in Versailles). Der Tag war für die Franzosen gewonnen durch die rechtzeitige Besetzung einer Anhöhe mit Artillerie: das Bild gibt den Moment wieder, da Artilleristen und Turko's die Kanonen den steilen Abhang hinaufschieben, während der General Bosquet, inmitten seiner Zuaven die Furth neben der Anhöhe passirend, Befehle gibt und im Hintergrunde die Schlacht mit den kämpfenden Massen tobt. Ein eigentliches Schlachtengemälde ist auch dies nicht. Auch hier findet sich im Grunde nur die Verherrlichung des Troupiers, und daß der Augenblick bedeutsam, gerade jener entscheidende gewesen, läßt sich aus den Gesichtern und Gestalten nicht herauslesen. Doch läßt das frische muthig vordrängende Leben, das in den Figuren energisch ausgedrückt ist, das Stramme und Angestrengte der Bewegungen wol empfinden, daß es nun einen folgenschweren Kampf gilt. Darin liegt zugleich der Werth dieses wie des ersten Bildes: in dem natürlichen Leben der Gestalten und ihrer Bewegung. Man sieht wie der Maler dem menschlichen Körper in jeder Lage und Stellung das treue Gepräge der kräftig aufgeregten Natur zu geben, wie er den Typus des französischen Soldaten zu treffen und doch auch das Individuelle hervorzu-

heben weiß. Dazu kommt die Kraft des Kolorits, das zwar keinen selbständigen Reiz hat, aber die Lokalfarbe satt und voll, bisweilen nur zu stark, ausspricht, mit der klaren Luft und Helle des Tages umgibt und einfach zusammenstimmt. Der Vortrag hat etwas Rauhes, Gestoßenes, Brüskes in den fett hingesetzten Tönen, wie das öfters die Weise der Realisten mit sich bringt, trägt aber doch, nimmt man den gehörigen Abstand, zur Frische des Eindrucks bei. — Auch in seinen Kirchenmalereien, deren schon im vierten Buche (S. 368) gedacht ist, geht der Künstler auf natürliche Energie der Erscheinung aus; doch gelingt es ihm bisweilen, eine gewisse Stimmung auszudrücken und in diesen Fällen bringt er es, trotz der flüchtigen Behandlung, zu einer Wirkung.

Pils gegenüber steht, mit deutlichem Anspruch auf eine in tieferem Sinn historische Darstellung, Adolphe Yvon, ein Schüler von Paul Delaroche (geb. 1817). Er hat nur wenig von der realistischen Anschauung angenommen und hält sich mehr an die vermittelnde Weise seines Lehrers, wobei es ihm viel um regelrechte Komposition „im großen Stile“ zu thun ist. Die Bilder, mit denen er sich zuerst bekannt machte, waren der russischen Geschichte und dem russischen Leben entnommen; so z. B. seine Schlacht von Koulikowo (1378 zwischen Russen und Mongolen) mit viel Kampfgetümmel und einem akademischen Helden in der Mitte. Bald indessen machte er sich an nationale Stoffe und wußte sich mit einem sorgfältig und gewandt ausgeführten Bilde, das den ersten Konsul vom St. Bernhard herabreitend darstellte, bei dem herrschenden System einen Stein in's Brett zu setzen. 1855 erregte dann sein großes Gemälde „Marschall Ney deckt im russischen Feldzuge die Nachhut der Armee“ (im Museum von Versailles) einiges Aufsehen. Nun kam er bei der Regierung vollends in Gunst und erhielt den Auftrag die neuesten Heldenthaten der Armee für das Museum von Versailles zu schildern. Er machte an Ort und Stelle mitten im Lager und immer gleich nach den Kämpfen seine Studien, ebenso wie sein Vorgänger Vernet bemüht, auch die Terrainbildung, den äußeren Verlauf der Dinge, die Betheiligung der verschiedenen Truppenkörper so treu wie möglich wiederzugeben, ohne deshalb auf eine abrundende Darstellung zu verzichten. Darnach entstanden drei Gemälde, welche zu den größten des Museums von Versailles gehören und die Erstürmung des Malakoff in ihren verschiedenen Momenten schildern. In der „Courtine“ (1859) wird der verwundete General Bosquet, von Soldaten und Offizieren begleitet, eben fortgetragen, während die Truppen durch die Laufgräben zur

letzten Entscheidung heranrücken. In der „Kehle des Malakoff“ platzen die Massen aufeinander in wildem Handgemenge, während ringsumliegende Todte und Verwundete die Gräuel des Kriegs verkünden (Salon von 1859). Darauf „die Einnahme des Thurmes“ (Salon von 1857), da eben die Truppen, die Zuaven voran, eingedrungen sind und die Höhe besetzen: zu oberst der junge Kaporal Lihaut mit der Fahne, etwas weiter rechts Mac-Mahon mit seinen Offizieren, im Vordergrund der letzte mörderische Kampf mit den Russen. Jedes der Bilder enthält eine Menge von Episoden, die der Maler, so gut es eben ging, zu einem Ganzen verband; die Bravour der Einzelnen, das Getümmel des Kampfes sind auch hier der eigentliche Gegenstand. Immerhin ist das Geschick anzuerkennen, womit Yvon die Unruhe, die Bewegung und Hitze des Gefechts von Mann zu Mann versinnlicht hat. Im Ganzen sind die Figuren lebendig, wenn auch manches matt, anderes übertrieben ist; die Gruppirung ist nicht allzu verworren und läßt sich bei einiger Anstrengung überschauen. Die Energie und Sicherheit der Bewegung, die Pils in seine Figuren zu bringen weiß, ist hier freilich kaum bei einer zu finden. Schlimm ist das Kolorit, das die Wirkung nur abschwächt, bald bunt — wie namentlich in der „Courtine“ — bald grau und matt, indem einförmig ein abdämpfender Ton über die ganze Leinwand gezogen ist. Was übrigens der Maler anstrebte, eine in sich abgeschlossene Komposition, hat er nicht erreichen können. Gerade was malerisch war, die wildanstürmende Tapferkeit der vielen Einzelnen, der Triumph des Troupiers, führte die Zersplitterung herbei und ließ die wol abgewogene Gruppirung um einen Mittelpunkt nicht zu.

Noch weniger glücklich war der Künstler in seinen Schilderungen des italienischen Krieges, insbesondere der „Schlacht von Solferino“ (Salon 1861; ebenfalls in Versailles). Der Kaiser auf einem Hügel, von seinem Generalstabe umgeben, ertheilt eben dem General Camou den Befehl sich der Position von Solferino zu bemächtigen. Er trifft also die entscheidende Anordnung; aber in dem ruhigen Fingerzeig, dem Zusehen der Anwesenden — gleichgültiger Portraitköpfe — und dem heransprengenden die Mütze abnehmenden General kann sich die bedeutungsvolle Spitze des Momentes nicht aussprechen, auch einige umherliegende Leichname und fernes Getümmel den Mangel an Bewegung nicht ersetzen. Zudem fällt hier die glatte körperlose und durchsichtige Behandlungsweise, die dem Maler eigen ist, ärger als je in's Auge. Die Formen sind diesmal wie geschniegelt, die einförmige Ruhe aller Gesichter gibt ihnen das Ansehen

von Larven, selbst in den Portraitköpfen ist kein Leben. Wie die Farbe in einem hellbräunlichen Alles abflachenden Tone ihren Charakter verloren hat, so ist alle Individualität in einer langweiligen Allgemeinheit untergegangen. Besser ist wieder und in der Art der Malakoffbilder die Einnahme von Magenta (1863; in Versailles); auch hier kam mehr Schwung in die Hand des Künstlers durch den bewegteren Vorwurf.

Man sieht: weder bei Pils noch bei Yvon kann von einer wirklich historischen Kunst die Rede sein. Alle jene Gemälde sind genauer betrachtet nur große Genrebilder oder Zusammenstellungen von Portraits in mehr oder minder malerischer Umgebung. Von den eigentlichen Schlachtenscenen aber sind diejenigen von Pils schon deshalb vorzuziehen, weil sie die Vorbereitungen, den angespannten Moment vor der furchtbaren Entscheidung, der die Phantasie in Schwingung versetzt, schildern, während Yvon das blutige Gemetzel, das ein Kennzeichen der heutigen Kriege ist, in den Vordergrund schiebt und mit diesen Gräueln den Blick rasch abstumpft. Die vernichtende Wirkung der Geschütze, welche in den Kämpfen der Gegenwart mehr den Ausschlag gibt als die persönliche Tapferkeit der Einzelnen und sofort den Boden mit Leichen besäet, ist nun ebenfalls ein Hinderniß für die malerische Darstellung des Krieges.

Die übrigen Schlachtenmaler begnügen sich fast durchweg, auch wenn sie ihre Figuren lebensgroß halten, mit genrehafter Schilderung von Episoden. Alle suchen in mehr oder minder realistischer Weise den Charakter des Troupier, das Momentane der Bewegungen, sowie im Kolorit das Körperhafte des Naturlebens wiederzugeben. Frank und lebendig, mit frappanter Wahrheit vergegenwärtigt namentlich Edouard Armand-Dumaresq die Natur des Soldaten im Felde, wie sie unmittelbar sich gibt. In seiner „Episode der Schlacht von Solferino" lauern auf einer Anhöhe eine Anzahl Jäger mit ihrem Lieutenant, bäuchlings auf den Boden liegend und dem Beschauer ihre Füße zukehrend, auf eine Artilleriekolonne, die eben flüchtend aus dem Hintergrunde einem Hohlweg zujagt (lebensgroße Figuren). Hier ist allen hergebrachten Regeln der Komposition vor den Kopf gestoßen; aber lebendig, wie zum Greifen ist die Scene wiedergegeben, energisch in der Zeichnung, satt, glanzlos und kräftig, freilich auch schwer und erdig im Kolorit. Andere Werke des Künstlers — Chasseurs d'Afrique, die ein österreichisches Carré sprengen, der Tod des Generals Bizot in einem Laufgraben vor Sebastopol u. s. f. — kommen jenem nicht gleich. — Alfred Rigo weiß in seinen ausgedehnten Schlachtenbildern (Figuren

in kleinerem Maßstab), namentlich in dem von Solferino (Salon von 1866), die ferm und herzhaft dreinhauenden Gestalten vom Grunde sicher abzuheben. Doch ist die Gruppirung verworren und knäuelhaft, es fehlt den Kompositionen an Ruhe und Uebersichtlichkeit. — Alphonse de Neuville sucht in seine Schlachtenscenen (Episode von Mangenta, 1864) das Feuer und den Tumult eines heftig entbrannten Kampfes zu bringen; aber es ist die Unruhe auch auf Zeichnung und Kolorit übergegangen. — Mit mehr Talent beherrscht Louis Devilly seinen Stoff, dessen Stimmung er auch in der Färbung — mit Reminiscenzen an Delacroix — und nicht ohne Glück auszudrücken strebt. Dadurch haben sein Bivouak von 1812 — eine Gruppe todthingestreckter Soldaten auf dem Schneefeld — und seine Jäger, die in einer Schlucht eingeschlossen sich gegen andrängende Kabylen mit dem letzten Muth der Verzweiflung wehren (1859), eine gewisse Wirkung. — Auch Louis Charpentier versteht sich — im kleineren Maßstabe des Genrebildes — auf das Getümmel und die heftigen Bewegungen des Kampfes, doch ist seine Farbe trocken und kraftlos (Schlacht an der Tschernaya; die kaiserliche Garde bei Magenta). — Mehr in der Weise seines Lehrers, H. Vernet's, bewegt sich Alfred Couverchel (Schlacht von Magenta, 1861), und nicht ohne Gewandtheit, kann aber von einem grellen und bunten Kolorit nicht loskommen. — An H. Vernet erinnert auch Louis Janet-Lange, der mit eleganter Hand bald Soldatenscenen, bald den Kaiser mit seinem Generalstab zu Solferino, ein ander Mal als Retter in der Noth bei den Lyoner Ueberschwemmten zu schildern weiß. In dieser Weise ist er auch für Zeitschriften als Zeichner thätig.

Ein weit tieferes Talent, als die letzt Genannten, die doch im Grunde eine künstlerische Bedeutung nicht haben, und von eigenthümlichem Schlage ist Alexandre Protais. Er sucht nicht den Soldaten in der Schlacht selber auf, wo er als werthlose Nummer in der Masse verschwindet; sondern in den Situationen vor und nach dem Kampfe, wo das Individuum zu seinem Rechte kommt und die allgemein menschliche Natur zu dem Ernst und den Aufgaben des Berufes in ein ergreifendes Verhältniß tritt. Durchaus realistisch ist auch seine Anschauung. Auch er malte zuerst nur Schlachtepisoden, so 1857 eine Schlacht von Inkermann, die nichts weiter als ein chaotisches Getümmel war. Besonderer Art ist schon sein „Angriff auf den grünen Hügel“ bei Sebastopol vom Jahre 1859: zwei Kolonnen gegen die Redoute anlaufender Soldaten, deren Bewegung treu und kräftig nach der Natur wiedergegeben ist, ohne daß sonst das Bild irgend etwas ausdrückte

oder sagen wollte. 1861 trat er dann in die eigentlich sittenbildliche Darstellung ein, in der er sich bald auszeichnete. In den Salon jenes Jahres brachte er unter anderen Bildern einen Trupp Soldaten auf dem Marsche während des italienischen Feldzuges. Die Dämmerung eines Sommerabends liegt auf der Straße, von deren Staub fast eingehüllt still und müde die Soldaten daherkommen. Ihre Bewegung ist von überzeugender Wahrheit; der Ausdruck ihrer Köpfe und ihre Haltung im dunklen Tone der einbrechenden Nacht läßt den Beschauer deutlich empfinden, welch schweres Tagewerk hinter ihnen liegt, sowie das ungewisse Schicksal das ihrer noch warten mag. Doch erst der Salon von 1863 lieferte ein volles Zeugniß seines Talentes in zwei Gemälden, die Gegenstücke bildeten: „der Morgen vor dem Angriff" und „der Abend nach dem Kampfe".*) Das erstere gibt den Moment, da in der ersten Frühe eines frischen klaren Morgens eine Gruppe Jäger, schweigsam und in gespannter Erwartung um ihren Kommandanten gedrängt, das Zeichen zum Angriff erwartet; dieser von seinem Pferde in die Ferne spähend hält mit rückwärts gewendetem Arme die Hornisten noch zurück die eben ansetzen. Höchst einfach ist die Darstellung, die durchaus die unmittelbaren Züge des Lebens trägt; von der Stimmung des Momentes ganz durchdrungen die Geberden und Bewegungen, die innerhalb der für Alle gleichen Situation doch mannigfaltig und individuell sind, namentlich die Köpfe ausdrucksvoll. Alles wirkt so zusammen den Beschauer in den Vorgang zu versetzen, unwillkürlich durchlebt er die Empfindungen, welche diese kräftig von der klaren Luft sich abhebenden Gestalten zu bewegen scheinen. Das andere Bild, der Abend nach dem Kampfe, schildert in den rastenden Soldaten, welche die deutlichen Spuren des heißen Tages an sich tragen, die stille Freude des Sieges, aber gedämpft und mit einem wehmüthigen Zuge durch die schmerzliche Einnerung an die gefallenen Kameraden und die Gräuel des Krieges. Hier hat doch der Ausdruck zu wenig von der Härte und Festigkeit der Soldatennatur und legt in die sonst kernigen Gestalten eine Feinheit der Empfindung, eine ahnungsvolle Tiefe, die ihnen nicht ganz natürlich steht. Das ist auch der Fall mit den Bildern des Salons von 1865, von denen das eine das Begräbniß eines Soldaten darstellt, den zwei Kameraden in die Erde senken, das andere Mal „die Rückkehr in's Lager", wieder nach dem Kampfe.**)

*) Nach den Originalen photographirt von Bingham. Gestochen von Tesselin in Schabmanier.

**) Ebenfalls photographirt.

Die Sieger, welche erschöpft und schweren Schrittes, in aufgelöster Reihe, über staubiges Feld dem Beschauer entgegenkommen, scheinen mehr von der Empfindung ihres blutigen Berufs gedrückt, als vom Bewußtsein des Sieges gehoben. Protais schildert gerne das Kriegshandwerk von seiner dunklen Seite — 1866 noch einen verwundeten Soldaten, einsam und verlassen in einem Graben, mit schmerzlich brechenden Augen — wenn er auch dann und wann harmlose Scenen, Bivouaks und Zuavenlager zu Vorwürfen nimmt. Sehr energisch ist immer die Ausführung, nur das Kolorit in den voll ausgesprochenen meistens tiefen Lokalfarben, die jeden Reiz verschmähen, bisweilen schwer und allzu stofflich. Die ansprechende Wirkung dieser Bilder, die den Künstler rasch zu Ruf gebracht haben, besteht — um es zusammenzufassen — in der unverholenen Natürlichkeit der Darstellung, mit der sich der Ausdruck tieferer Stimmung und die fein erfaßte Mannigfaltigkeit individuellen Lebens glücklich verbindet. — Von geringer Bedeutung ist, was sonst im eigentlichen Genrebilde des Soldatenlebens die neueste Zeit gebracht hat. Dahin gehören die mehr komischen Scenen, worin Jean Pezous den Troupier im Lager, im Quartier, bei Tänzen und Festen gemischt mit den kleinen bürgerlichen Ständen, schildert. Die heiteren Bildchen, mit leichter flüchtiger Hand gemalt, klar im Ton, frisch und derb in der Bewegung, sind im Grunde nur Späße und ohne künstlerischen Werth. —

Drittes Kapitel.

Die Genremalerei.

Die Ausbildung und fortschreitende Ausbreitung der Genremalerei ist ein besonderer Charakterzug der neuesten Kunst. Doch geht sie natürlich in ihren Anfängen und dem ersten Abschnitt ihrer Entwickelung weiter zurück. Schon das dritte Buch hat gezeigt, wie sie, von der klassischen Kunstperiode bei Seite gedrängt, unter der Restauration in den Kreis der modernen französischen Kunst eintrat, dann während der Julireregierung unter dem Einfluß der romantischen Anschauung rasch an Raum und Ansehen gewann. Aber nicht bloß diese, auch jene vermittelnde Richtung, welche ich als die historische bezeichnet habe, trieb verschiedene neue Zweige des Sittenbildes hervor. Alle die Gattungen, welche unmittelbar unter diese beiden Kunstweisen und in die von ihnen beherrschten Zeiten fallen, haben wir früher schon gehörigen Orts betrachtet. Hier dagegen haben wir es mit der gesammten Genremalerei zu thun, soweit sie einen selbständigen Lauf genommen und mit der sittenbildlichen Schilderung des Lebens im eigentlichen Sinne des Wortes sich befaßt. Auch diese ist schon unter der Julireregierung hervorgetreten, aber erst unter dem Kaiserreich zu ihrer Blüte und neben der historischen Malerei zur Herrschaft gelangt, wie denn ihre namhaftesten Meister ausschließlich den beiden letzten Jahrzehnten angehören.

Worauf schon das erste Buch hindeutete, die kleine Welt des Sittenbildes bricht nun in ihrer ganzen Weite und Mannigfaltigkeit in die Kunst ein. Getränkt und getrieben von dem universalen Geiste des Jahrhunderts hat sich die Genremalerei auf das ganze menschliche Leben eingelassen: sowol wie es vor dem inneren Auge der Forschung in der Vergangenheit, als vor den äußeren Blicken in der Gegenwart sich abspielt, wie es bald in der nächsten Heimath, bald in den entlegensten Fernen dem die Welt rastlos durcheilenden Sinn seine wechselnde Gestalt, seinen farbigen Schein

offenbart. Diese Kunst ist vor Allem durchdrungen von der weltbürgerlichen Stimmung des Zeitalters, welche jede Epoche und jede Nationalität in ihrer Eigenthümlichkeit zu begreifen sucht. Wie sie dergestalt von jeder Beschränkung auf einen bestimmten Inhalt sich losgesagt hat, so will sie andererseits von keiner besonderen Kunstweise sich beherrschen lassen. Sie verwerthet frei die Ergebnisse der Romantiker wie der Idealisten und der historischen Richtung, je nach den Neigungen des Künstlers und nach den Bedingungen des Stoffes. Sie fühlt sich als der glückliche Erbe fleißiger Vorfahren, die den Besitzstand der modernen Kunst gegründet und reichlich vermehrt haben, und weiß diese Schätze in freilich mehr oder minder leichtfertiger Weise, wie das die Art der Nachkommen ist, wol zu gebrauchen. Was sie selber Neues hinzubringt oder doch weiter ausbildet, ist die realistische Anschauung, dann der Reiz des malerischen Vortrags. Sie ist in letzterer Beziehung wie der Weltmann, der in der Art, wie er sein Vermögen verlebt, den flüssigen und leichtlebigen Sinn bekundet. Auch das hat sie mit dem Letzteren gemein, daß sie um große Ideen und Aufgaben sich wenig kümmert und für ihr Thun kaum eine andere Richtschnur anerkennt als die individuelle Neigung und den Beifall der Gesellschaft. Und dieser wird ihr in reichem Maße zu Theil. Womit man schon unter der Julireregierung begonnen, nämlich die reich ausgestatteten aber im Raume beschränkten Wohnungen mit Kabinetsbildern zu schmücken, das wird nun mit dem zunehmenden Luxus immer mehr Brauch und leistet seinerseits der auf das Kleine gerichteten Kunst allen Vorschub.

So ergänzt diese die Malerei des zweiten Kaiserreichs zum vollständigen Ausdruck der Interessen und Bedürfnisse, welche das Zeitalter bewegen. Zugleich bildet sie den üppigen, weit sich verzweigenden aber kleineren Nachwuchs, den der alternde Stamm der Kunst noch treibt, wenn seine Hauptäste schon abgestorben sind. Wie im Wesen der neuesten Zeit, so ist es auch im Charakter einer solchen Kunst begründet, daß sie alle Stoffe und alle Formen in sich aufnimmt und verarbeitet, ohne sie zu einem neuen großen Ergebniß zusammenzufassen; sondern, indem es ihr vor Allem um den naturwahren und malerischen Schein der Dinge zu thun ist, zersplittert sie sich je nach den Gegenständen in eine Mannigfaltigkeit der Gattungen, deren jede durch eine besondere Künstlergruppe vertreten ist. Diese Genremaler sind in mehr als in einer Hinsicht gleich den Diadochen, welche die Herrschaft Alexanders nicht nur unter sich getheilt, sondern auch in kleinere selbständige Reiche zersplittert haben und trotz aller Mittel und Fähigkeiten

zu einem größeren Ganzen oder zu neuen lebensvollen Staatenbildungen es nicht mehr bringen können. Daß sie gegen die Bedeutsamkeit des Inhalts sich mehr oder minder gleichgültig verhalten und doch an bestimmte Stoffkreise gebunden bleiben, so daß unsere Betrachtung nach diesen sie unterscheiden wird, ist kein Widerspruch. Denn die malerische Erscheinung, welche sie wollen, ist eine solche, die zugleich treues Abbild der Wirklichkeit ist. Von keiner eigenthümlichen Anschauung, keinem tieferen Verhältniß zur Stoffwelt nach bestimmten Richtungen hingetrieben, nehmen sie einfach von dem weiten Kreis der Gegenstände jeder einen Ausschnitt in Besitz.

1.

Das geschichtliche Sittenbild.

A. Die Schilderung der malerischen Vergangenheit.

Nach dem Vorgange der Romantiker, namentlich Robert-Fleury's, und Delaroche's andererseits findet auch die neueste Kunst in der Geschichte noch dankbare Stoffe. Nur ist ihr nicht an der Schilderung leidenschaftlicher Momente oder tief eingehender Konflikte gelegen, sondern vorab an dem malerischen Schein farbenvoller Zeiten, eigenthümlich ausgeprägter Kulturformen. Was dies geschichtliche Sittenbild derselben darstellen will, sind die Menschen andrer Epochen in ihrer äußeren Weise, ihrer Haltung und Bewegung; dann die schimmernde Pracht der Stoffe und Geräthe, die stimmungsvolle Lokalfarbe, das charakteristische Ganze endlich der äußeren Lebensbedingungen, welche die heimische Welt des historischen Individuums ausmachen. Auch da wo der Künstler geschichtlich bedeutsame Personen vorführt, wo er es an einem geistigen Interesse, das sie bewegt, nicht fehlen läßt, nimmt er doch immer Vorgänge, die sie aus der behaglichen Beschränkung des gewohnten Lebens nicht herausreißen. Natürlich treten mannigfaltige Arten auf. Voran das geschichtliche Sittenbild im engeren Sinne: der letzte Nachklang der nun vorübergegangenen historischen Schule. Individuen, die in den Blättern der Geschichte einen hervorragenden Rang einnehmen, aber in solchen Situationen, die auf die weltgeschichtliche Entscheidung nur entfernt und leise hindeuten, in stillen Momenten vor oder nach der Katastrophe, bald auch belauscht in der Heimlichkeit ihres Privatdaseins; andererseits kleinere Begebenheiten und kleinere Helden, die in das allgemeine Schicksal nur als Vertreter der Masse, der Gattung

eingreifen. Zu den letzteren lassen sich auch die kunstgeschichtlichen Vorgänge zählen, die neuerdings von den Malern gern benutzt werden, da ihnen diese Stoffe näher liegen und in ihrer Phantasie sich leichter zu Bildern gestalten. Dann endlich die Menschen früherer Perioden, ohne geschichtlichen Rang und Namen, in der Bestimmtheit des alltäglichen Lebens: im ruhigen Genuß ihrer Existenz, in friedlicher Beschäftigung oder in beschaulicher Stille, im Zusammenhang der Familie, umgeben von den Geräthen der Zeit, auch wol im Weltverkehr und öffentlichen Leben.

An der Spitze jener ersteren Gattung steht Charles Comte (geb. 1815), Schüler Robert-Fleury's (vergl. S. 282). Er trat schon Ende der vierziger Jahre auf, zeigte sich aber erst auf der großen Ausstellung von 1855 als Meister in seinem Fache. Es war namentlich das jetzt im Luxembourg befindliche Bild „Heinrich III. und der Herzog von Guise“, worin sich sein volles und eigenthümliche Talent bekundete. Auf dem Wege, in der Kirche St. Sauveur gemeinschaftlich das Abendmahl zu nehmen, treffen sich die beiden Gegner, Jeder in Begleitung seines Gefolges, vor dem Schlosse zu Blois, dessen „große Treppe“ Heinrich, das Gebetbuch in der Hand, eben herabgekommen ist. Es war der Tag, der der Ermordung des Herzogs voranging. Vortrefflich ist in der scheuen Haltung des zierlich gekleideten und geschniegelten Königs sein feiges und hinterhältiges Wesen ausgedrückt, und die drohenden Mienen der hinter ihm aus dem Schlosse tretenden Edelleute lassen wol ahnen, daß sie gegen den ehrerbietig aber doch stolz grüßenden Herzog nichts Gutes im Schilde führen. Einfach und natürlich ist die Anordnung der beiden Gruppen, wie es eine solche Begegnung mit sich bringt; die Gestalten in der Weise ihres Zeitalters lebendig charakterisirt, eingelebt in ihr reiches Kostüm, sicher in ihrer Haltung, die durch den höfischen Anstand ganz andere Empfindungen durchblicken läßt. Insbesondere aber ist malerisch von guter Wirkung, wie die Figuren in ihren farbenreichen Gewändern von der eingeschneiten und in graue Winterluft eingehüllten Architektur sich abheben, wie hier die Lokalfarben kräftig ausgesprochen und doch in dem grauen Ton des Ganzen zusammengestimmt sind. Fein und sorgfältig ist die Ausführung, ohne in's Kleinliche, Trockene zu fallen; nur könnten die Köpfe in der Charakteristik durchgebildeter und namentlich im Ton abgestufter sein. Bemerkenswerth ist noch das Seitenstück zu diesem Bilde: die Gefangennahme des Cardinals von Guise und des Erzbischofs von Lyon nach der Gefangennahme des Herzogs. Aehnlich wie diese lehnen sich noch zwei Gemälde aus der nächsten Zeit

an historisch wichtige Momente an: Karl IX. von seiner Mutter zum Beschluß der Pariser Bluthochzeit angetrieben (in der Galerie Fallou zu Berlin) und Jane Grey vor dem Tribunal der Bischöfe, letzteres lebendig auch in den Köpfen und in der bewegteren Haltung der Figuren.

Harmloser und von leichterem Gewicht des Inhalts sind die Werke der folgenden Jahre. So der Besuch Franz des Ersten und der Herzogin von Estampes im Atelier Benvenuto Cellini's, Heinrich III. mit seiner Schwester Margarethe und Hofgefolge bei seinen Affen und Papageien, Katharina von Medicis Magie treibend, Richelieu in seinem Gemach am Kamin sitzend und dem Spiel junger Kätzchen auf seinem Schooße zuschauend, Belustigung Ludwigs XI. an einer Rattenjagd, die er durch kleine Rattenfänger anstellen läßt, Karl V. läßt für die Herzogin von Estampes einen Ring in die von ihr dargebotene Schüssel fallen, derselbe, begleitet von anmuthigen Frauen besichtigt nach seiner Abdankung noch einmal das Schloß von Gand, wo er erzogen worden (jene aus den Jahren 1857—63, letzteres im Salon von 1866) u. s. f. Was der Künstler bei allen diesen Motiven im Auge hatte, die malerische Erscheinung vergangener Kulturformen, das hat er wol zu erreichen gewußt. Die archäologische Inscenesetzung zeugt von viel Kenntniß, vermeidet aber das Uebermaß gelehrten Aufwandes und antiquarischen Apparats; überzeugend ist das ganze Gehaben und Gebahren der Personen nach dem eigenen Schnitt ihrer Zeit wiedergegeben und auch hierin, wie überhaupt in der Einfachheit der Bewegungen, mit künstlerischem Sinn das richtige Maß eingehalten. Selbst tiefer geht bisweilen, wie im Richelieu, die Charakteristik der Individuen und läßt uns die Züge ihres innern Wesens ahnen. Dabei hängt ihnen das Kostüm keineswegs, wie das bei den Figuren der modernen Genremalerei so häufig der Fall ist, wie zusammengesuchte Theatergarderobe an, sondern ist ihr eigen eingewöhntes und gebrauchtes Kleid. Die Zeichnung ist frei und lebendig, nur daß es den Köpfen bisweilen wieder an Bestimmtheit fehlt; insbesondere aber das Kolorit, ohne tief zu sein, durch den Einklang voller Lokalfarben in einem hellen meistens blonden Ton von großem Reiz. Hierin, in der zarten Nüancirung und Harmonie der Tinten, deren eigener Charakter doch niemals abgeschwächt ist, hat Comte eine Meisterschaft erreicht, die sein Lehrer nicht hatte. Daß er kunstvoll solche Wirkungen zu steigern liebt, das zeigen mehrere seiner Gemälde, worin er seine Figuren auf farbige Gobelinhintergründe setzt und so die stärkere Harmonie auf der matteren spielen läßt.

Weniger glücklich ist der Künstler in zwei anderen Kompositionen, deren eine eigentlich nur einen Ausspruch der Hauptperson versinnlichen will, was immer mißlich ist, deren andere nur den Pomp einer großen Feierlichkeit darstellt. Es ist Margarethe von Schottland, welche den Troubadour Allain Chartier mit ihrem Gefolge schlafend im Klostergang antrifft und auf den Sängermund küßt (1859), und Johanna von Orleans bei der Salbung Karl's VII. (1861). In beiden fehlt es der Anordnung an Fluß und an Klarheit, auch ist die Lichtwirkung zersplittert und durch den Mangel des Helldunkels ohne Stimmung. Eines seiner interessantesten Werke dagegen ist Eleonore von Este, die ihren Sohn Heinrich von Guise, den späteren „Balafré", schwören läßt, seinen Vater zu rächen (Salon von 1864, jetzt im Museum von Lyon). Vor der sitzenden Mutter steht im ersten Jünglingsalter die schmächtige Gestalt des Sohnes, beide in Trauerkleidern, mit den Köpfen in gleicher Richtung einem Bilde zugewendet, das die Ermordung des Vaters darstellt. Mit einfach wahrer Geberde und entschlossenem Ausdruck deutet die noch schöne Frau auf das Gemälde, die andere Hand antreibend auf die Schulter des jungen Guise gelegt, der wie unwillkürlich das Schwert ergreift, das vor ihm auf dem Tische liegt. Der Vorgang streift hart an das Pathos dramatischer Aufregung; aber durch die Wahrheit und Knappheit der Darstellung vermeidet der Künstler eben noch das Ueberspannte und Theatralische. Sehr beachtenswerth ist auch hier wieder die klare warme Harmonie des Tons, die der Künstler trotz der dunkeln Lokalfarben zu erreichen wußte. — In der Komposition läßt Comte die klassischen Gesetze der Gruppirung absichtlich unbeachtet, um den Vorgang so vor Augen zu führen, wie er sich in Wirklichkeit, im Drange des Lebens zugetragen haben mag. In der Färbung dagegen spricht sich vornehmlich die künstlerische, idealisirende Kraft aus. Eines aber ist ihm vor den meisten Malern der Neuzeit eigen: die vollendende und doch freie Ausführung, die, wenn sie auch den holländischen Meistern nicht gleichkommt, seinen Bildern doch einen besonderen Werth verleiht.

Die übrigen Meister dieser Gattung stehen hinter Comte zurück. Auch drängt sich bei ihnen der bloß äußerliche Reiz des Kostüms und Geräthes immer breiter hervor; selten ist unter ihren Figuren eine charaktervolle Persönlichkeit, meistens das innere Leben unter der Masse und Pracht der Stoffe verschüttet. Von diesen ist wol der Belgier Conrad Hamman (geb. 1819), den die Franzosen nicht mit Unrecht zu den Ihrigen zählen, der Tüchtigste. Er sucht noch nach interessanten Vorfällen und versteht sich

auf die malerische Charakterisirung vergangener Epochen; in der Zeichnung ist er schwächer als Comte, doch auch bemüht seine Gestalten durch Bestimmtheit der Form aus der reichen Umgebung herauszuheben, im Ausdruck ohne Tiefe und Energie, aber natürlich und einfach. Zu seinen besseren Werken gehören: Karl IX. verbirgt hinter den Vorhängen seines Bettes den Arzt Ambroise Paré vor seiner eintretenden Mutter (1851); Besuch des Dogen Moncenigo mit Tizian bei Paul Veronese, eine Gelegenheit den Reichthum venetianischen Lebens zu entfalten (1853); Margarethe von Angoulême bei ihrem Bruder, dem gefangenen Franz I.; Ludwig XIII. und Maria von Medicis von Richelieu überrascht, da sie über seine Entfernung sich berathen (bei 1861); Unterricht des jugendlichen Karl's V. durch Erasmus.*) — Joseph Caraud schildert mit Vorliebe historische Anekdoten aus den Zeiten Ludwigs XIV. und XV., in den eleganten Kostümen des Allongenperückenjahrhunderts und des Rokoko. So eine Vorstellung der Athalie von Racine durch die Fräulein von St. Cyr vor Ludwig XIV. (1859); die Einkleidung der schönen de la Vallière im Karmeliterkloster vor einem Kranz reichgekleideter Damen, nachdem ihre Liebschaft mit dem „großen König" ausgespielt hatte;**) der Abbé Prevost liest bei einer Schauspielerin, die bei ihrer Toilette ihre Freunde empfängt, seinen Roman vor; Ludwig XV. mit der Dubarry u. dergl. mehr. Oefters begnügt er sich auch mit einfachen Gesellschaftsscenen aus dem 18. Jahrhundert. Er kennt wol dessen Geräthe und Trachten und weiß seine zierliche farbenheitere Erscheinungsweise zu treffen. Sein helles rosiges Kolorit, seine saubere Ausführung stimmen damit überein. Doch fehlt es seinen Gestalten an Leben und namentlich seinen Köpfen an der Anmuth, die wir bei den Frauen jener Zeit erwarten. — Ernest Hillemacher (geb. 1820) greift gern zu bedeutsamen Momenten aus dem Leben großer Dichter, Künstler oder Erfinder (Poussin vor Ludwig XIII., Gutenberg in seiner Werkstatt, James Watt in seiner Jugend). Doch behandelt er auch das Sittenleben des 19. Jahrhunderts, bald Andächtige um einen Beichtstuhl in St. Peter zu Rom (im Luxembourg), bald eine Whistpartie im Familienkreise oder Billardspieler im Kaffeehause. In allen diesen Bildern zeigt sich eine geschickte und sichere Hand, aber auch nicht mehr; sie suchen mehr durch ein stoffliches Interesse zu reizen als durch ächt malerische Behandlung. — Edmond Leman gibt sich namentlich mit dem 17. Jahrhundert ab und bewährt in seinen Bildern

*) u. **) Beide nach den Originalen photographirt von Bingham.

eine genaue Kenntniß seines äußeren Charakters, den er auch den Figuren mitzutheilen versteht. Sein Kolorit ist bunt und glänzend, die Ausführung allzu zierlich und porzellanhaft. — Außer diesen zählen noch hierher Antoine Labouchère (Vorfälle aus dem Reformationszeitalter), Edouard Moyse, der auch kirchliche Gebräuche genrehaft schildert, und Alexandre Crauk; die beiden Letzteren entnehmen ihre Stoffe wol auch dem 19. Jahrhundert. — Zwei ernstere Talente als die Genannten sind Eugène Appert, ein Schüler von Ingres (der verjagte Pabst Alexander III. wird als Bettler verkleidet von Mönchen aufgenommen, im Luxembourg) und Jules Dauban. Beide haben neuerdings auch mit einfach gehaltenen religiösen Malereien Beifall gefunden.

Schon in der Mehrzahl dieser Künstler zeigt sich, wie das historische Genre in eine Schilderung der Lebensweise, der Sitten und Trachten der verschiedenen Zeitalter übergeht. Der Beschauer soll sehen, wie behaglich sich der Maler in vergangenen Perioden einzuleben weiß, aber auch, was des Lebens Brauch in dieser und jener Zeit gewesen ist, wie heiter und malerisch sich die eine und andere in ihrer eigenthümlichen Bestimmtheit anließ. Auch treten Maler auf, die geradezu diese harmlose Seite der Vergangenheit auch wo sie historische Personen vorführen, zum Gegenstand der Darstellung machen. Einer der Begabtesten unter diesen ist Hégésippe Vetter (1816), dem es meistens gelingt den Charakter der Zeit sowie die immer einfachen und anschaulichen Zustände seiner Personen fein und stimmungsvoll wiederzugeben. So schon 1851 in einem Rabelais, der sich behaglich vor einer sonnenbeschienenen Mauer seinen Träumen überläßt und in „Molière bei seinem Barbier".*) Ein gutes figurenreiches Bild brachte dann die Ausstellung von 1855; „le Quart d'heure de Rabelais": dieser wird in einer Schenke festgenommen, nachdem er den Leuten vorgemacht — um als Gefangener kostenfrei nach Paris zu kommen —, daß er für den König ein eigen Gift bereitet hätte. Die Scene ist lebendig, die verschiedenen Gestalten in Ausdruck und Bewegung recht ergötzlich. Seine einzelne Herren und Damen aus älteren Zeiten in der Stille des alltäglichen Daseins, nach der Manier der Holländer, sind weniger glücklich; hier fehlt zu fühlbar das Leben aus erster Hand, auch hat das Kolorit in diesen Bildern eine gewisse Härte und Schärfe. Dagegen haben seine neuesten Bilder einen nicht unverdienten Erfolg gefunden: Bernhard Palissy vor

*) Gest. von Pichard.

seinem Schmelzofen in der Werkstatt (1861; um den fabelhaften Preis von 25,000 Fr. gekauft), auch koloristisch wirksam durch den Alles umfließenden warmen Ton; Molière beim Frühstück mit Ludwig XIV., wobei die Höflinge nicht ohne Humor, wie wenn sie für den Dichter Lustspielfiguren abgeben sollten, charakterisirt sind (1864); endlich noch eine wirklich geistreich und mit feiner komischer Auffassung wiedergegebene Scene aus Molière's „les Précieuses ridicules“: Mascarille stellt Jodelet der Cathos und der Madelon vor. Im Ganzen ist es mißlich, wenn der Maler dramatische Scenen wiedergeben will, die rein auf der Erfindung des Dichters beruhen, da sie ohne den erklärenden Zusammenhang meist interesselos, ohne selbständigen Gehalt sind und doch die Phantasie des Beschauers wie mit einem Räthsel reizen. Doch hat es Vetter verstanden, jenem Vorgang gleichsam eine allgemeine Wendung zu geben, ihn ins Malerische, Anschauliche umzusetzen. Jene Personen tragen das treue Gepräge der würdevollen ceremoniösen Zeit Ludwig's XIV.; nur ist im Kolorit noch Etwas von jener Schärfe und trockenen Helligkeit. — Neuerdings hat sich noch Louis Roux (geb. 1815), Schüler von Delaroche, auf diesem Felde hervorgethan. Seine Bilder aus dem Leben großer Künstler — Palissy vor Mönchen und Gelehrten Geologie lehrend, Claude Lorrain auf dem römischen Forum, Rembrandt's Atelier*) — sind einfach in der Auffassung und mit Geschick ausgeführt. Von größerem Werth aber ist sein „Hosiannagesang“, von Chorknaben vor Zuhörern im Renaissancekostüm vortragen (1859), durch den ansprechenden Ernst der malerischen Stimmung. — Zu erwähnen ist hier noch aus der jüngsten Zeit Lechevalier Chevignard, der seinen Figuren aus dem 16. Jahrhundert gern eine alterthümelnde Erscheinung gibt.

Endlich ist das häusliche sowie das gesellschaftliche Leben früherer Zeiten rein genrehaft, ohne jeden historischen Hintergrund, das einfache Leben der Gattung, von einer Anzahl Maler behandelt worden. Einige derselben halten sich dabei geradezu an das Vorbild der Holländer, der Gerard Dow, Mieris und Metzü und entnehmen daher ihre Stoffe dem 17. Jahrhundert; so namentlich Georges Brillouin, dessen kleinere Figuren zwar trocken aber nicht ohne Anmuth und fleißig ausgeführt sind, und der schwächere Henri Dubasty. In solchen Darstellungen wird natürlich der Mangel an innerem Leben, den die künstliche Rückversetzung

*) Gest. von Martinet in schwarzer Manier.

in die kleine Wirklichkeit verflossener Tage mit sich bringt, besonders fühlbar. Denn hier ist keine Handlung, keine Persönlichkeit, die dem Künstler wie dem Beschauer ein tieferes Interesse einflößte. Die bloße Gewöhnung aber, die Sitte eines Zeitalters ist im Bilde nur dann von wahrem Reiz, wenn in den Gestalten die Kraft und Fülle des inneren Lebensgrundes zu Tage tritt, und das kann der Künstler, der fremde Zeiten durch das Auge ihrer Maler zu sehen sich anstrengt, nimmer zu Wege bringen. — Glücklicher sind die Franzosen in der Darstellung der Rokokoperiode. Schon öfters war von der inneren Verwandtschaft die Rede, welche der Gegenwart jene Zeit des Puders und des feinen Lebensgenusses in so anziehendem Lichte erscheinen läßt. Daher wissen sich auch die Maler von heutzutage in diese kokette Welt, in dieses Dasein voll Lächeln, Spiel und Lust wol hineinzufühlen. Schon ein paar ältere Maler, Alphonse Roehn (1800—1864) und Jules Duval le Camus (geb. 1817) — deren Vätern wir unter der Restauration begegnet sind — haben es mit der Wiederbelebung jener leichtfertigen Welt versucht; doch ihren pedantischen Händen, ihrer harten und ungelenken Darstellungsweise, ihrem glatten kühlen Vortrage wollte sich dieses leichte und anmuthige Spiel nicht fügen.

Weit besser verstehen sich darauf die jüngeren Meister, vor Allen Henri Baron (geb. 1817), Schüler von Gigoux. Zwar bindet sich dieser keineswegs an das 18. Jahrhundert. Seit den heiteren Tagen der Renaissance bis in jene Kreise der Gegenwart, wo bei allen Genüssen einer gesteigerten Kultur noch Lust und Freude am Leben ist, sind ihm alle festlich geselligen Momente des Daseins willkommener Stoff. Eine Versammlung schöner musicirender Frauen um Palestrina (1847); Andrea del Sarto, dem sein reizendes Weib, umworben von eleganten Florentinern, zur Madonna del Sacco sitzt; Rokokogesellschaften im Grünen gelagert (1852), junge Frauen in einem Park spazierend, in der Art des Watteau, wobei Pierrot einer Kolombine schwärmerisch zu Füßen sinkt (1857); venetianische Maler mit ihren Schönen zum Fest sich versammelnd in der belaubten Schenke am Kanal (1859); aus dem 19. Jahrhundert aristokratische Jäger von den Damen des Schlosses bei ihrer Rückkehr an der Treppe empfangen (1861) — immer ist der heitere Genuß glücklicher in Sammt und Seide gekleideter Menschen, die von den Mühen und Sorgen der Arbeit nichts wissen, der Gegenstand des Bildes. Hier blickt doch überall, wie er auch verkleidet sein mag, welche Garderobe er sich umgeworfen hat, derselbe üppige und lebenslustige Sinn durch, der von den vornehmen Cirkeln des

18. Jahrhunderts seinen vollendeten Ausdruck empfangen hat. Diesem heiteren und reichen Charakter der Gegenstände entspricht auch die Behandlung. Leicht und zierlich, in Wendungen, die an die Kunst des 18. Jahrhunderts erinnern, sind die Figuren bewegt, in der Zeichnung mit flüchtiger Hand, aber nicht ohne Verständniß, nur angedeutet. Insbesondere aber ist das Kolorit wie ein Schmuck von glitzernden Edelsteinen auf dunklem warmem Grunde, übertrieben oft im Glanz und Schiller der lebhaft hingesetzten Töne; der Vortrag endlich von jener flotten äußerlichen Bravour, welche die Franzosen als „chic“ bezeichnen. — Von Faustin-Besson und Wattier, welche sich noch enger an das 18. Jahrhundert halten und sich die kokette Manier seiner Maler zu offenen Muster nehmen, war schon die Rede (vergl. S. 613); von ihren Genrebildern gilt ganz dasselbe wie von ihren dekorativen Malereien. Neben ihnen ist noch Charles Boillemot zu nennen. — In anderer Weise, mehr mit der gemüthlich geselligen Auffassung der Holländer, scheint der junge Charles Meissonnier, der Sohn des berühmten Genremalers, erst in den letzten Jahren aufgetreten, jenes Zeitalter behandeln zu wollen. — Noch gehören hierher eine Anzahl jener gefälligen Darstellungen aus der Rokokozeit, deren Stiche und Lithographien an den Bilderläden Jahre lang die Augenweide des gewöhnlichen Publikums waren. An der Spitze dieser Gruppe, welche auf die Frivolität der Masse rechnet und, um künstlerischen Reiz unbekümmert, mit einem eleganten Ungefähr der Darstellung sich begnügt, steht François Compte-Calix, der immer anmuthige Motive zu wählen (z. B. die Liebe im Schlosse und die Liebe in der Hütte, im Kostüm des 18. Jahrhunderts) und bisweilen wenigstens eine gewisse malerische Wirkung zu erreichen weiß. Neben ihm steht ein Theil jener Modemaler, mit denen das vierte Buch sich beschäftigt hat; namentlich Henri Schlesinger, (von Frankfurt gebürtig aber der französischen Schule beigezählt) und François Lépaulle (vergl. S. 388). Da für ihre Zwecke der Stoff als solcher ganz gleichgültig ist, holen sie auch außerhalb der Rokokozeit Vorwürfe von lüsterner Färbung, wo sie sich finden lassen, z. B. in türkischen Harems. — Noch wäre an dieser Stelle einiger Bilder des gewandten E. Giraud zu gedenken, doch hat derselbe in anderen Gattungen des Sittenbildes seine Stärke und findet daher bei ihnen seinen Platz.

Eine eigene Stellung nimmt James Tissot ein, der sich übrigens in diesen letzten Jahren dem modernen Leben der gebildeten Stände zugewendet hat. Er trat zuerst — seit 1859 — auf mit Scenen aus dem

Mittelalter und dem 15. Jahrhundert, wobei er, etwa in der Art der alten flandrischen Schule und wahrscheinlich von der Art des Belgiers Leys angeregt, nicht nur Trachten und Umgebung mit archäologischer Treue, sondern auch in der Haltung und ganzen Erscheinung seiner Figuren die Darstellungsweise der spätgothischen Zeit zu vergegenwärtigen suchte. Insbesondere hat ihm die Liebesgeschichte von Faust und Gretchen zu solchen Schilderungen Anlaß gegeben (im Salon von 1861). Doch behandelte er auch selbständig einzelne Momente aus der Sittengeschichte längst vergangener Zeiten: eine Entführung, wobei ein Duell in einem alterthümlichen Gartenparterre stattfindet, während auf der Terrasse die Schöne ihren Befreier erwartet,*) die Abreise eines Bräutigams aus altdeutscher Zeit u. s. f. Es ist vor Allem auf eine ungewohnte frappante Wirkung abgesehen. Die Nebendinge, die einen großen Raum einnehmen, sind mit gleicher Sorgfalt ausgeführt wie die Figuren; Alles in tiefen, hart gegeneinander stehenden Lokalfarben, die doch wirksam zusammengestimmt sind, die Zeichnung mit Vorsatz eckig, die Körper wie aus Holz geschnitten, die Gruppirung von der unbeholfenen Naivetät einer noch jugendlichen Kunstweise. Dem Maler lassen sich eigene Auffassung, malerischer Sinn und Geschicklichkeit nicht absprechen, wenn es auch seinen Gestalten unter der Vermummung durchaus an der lebendigen Form gebricht. Allein er leidet, wie so manche Talente der Neuzeit, an jener Absichtlichkeit, welche durch seltsame Neuheit der Darstellung sich auszeichnen und den abgestumpften Sinn des Publikums reizen will. Erfreulicher und anziehender durch eine gewisse Poesie der Empfindung sind Tissot's moderne Scenen (zwei Schwestern; ruhende Frauen im Frühling unter blühenden Apfelbäumen; Dame in der Kirche). Doch fehlt wieder unter den reichen Toiletten mehr oder minder der menschliche Körper.

B. Die Kleinmeister.

Eigens für sich steht in dieser Gattung des Sittenbildes eine kleine Gruppe, die von Louis Ernest Meissonnier (geb. 1813) und seinen Nachahmern gebildet wird. Jener Meister ist unter den Genremalern der Einzige, der zu europäischem Ruf gelangt ist; bekanntlich sind seine miniaturartigen Bilder nur den vornehmsten Kunstliebhabern zugänglich, denn sie gelten Summen, die man kaum für die besten alten Holländer

*) Nach dem Original photographirt von Bingham.

bezahlt.*) Sicher ist diese Berühmtheit, die einen goldeneren Klang hat als mancher große Name von epochemachenden Meistern, nicht unverdient; zugleich aber ein Kennzeichen für die künstlerische Anlage und Neigung der Zeit, zumal in Frankreich. Meissonnier hat mit der feinen und eleganten Vollendung seiner Kabinetsbilder, deren kleiner Maßstab selbst in der holländischen Kunst kaum Seinesgleichen findet, unstreitig eine ganze Geschmacksrichtung des Jahrhunderts getroffen. Ein liebenswürdiges Stück Welt von künstlerischer Hand zart ausgeführt und wie ein Kleinod in den kleinsten Rahmen gefaßt, der zierliche Schein eines behaglichen Lebens aus formen- und farbenreichen Zeiten, den Sorgen der drangvollen Gegenwart entrückt und doch mit allen den kleinen überzeugenden Zügen der unmittelbaren Wirklichkeit; solche Kunstwerke sind wol nach dem Sinne eines Geschlechtes, das so gerne das Schöne im Unscheinbaren und Kleinen, in einem kostbaren Auszug findet und für den Mangel großer Ideale mit dem Kultus eines üppig entwickelten Privatlebens sich entschädigt.

Doch wie bemerkt: des Meisters Ruf rechtfertigt sich doch auch durch seine ungewöhnliche Begabung und sein bewundernswerthes Können. Schon früh bewährte sich seine entschiedene und stramm angelegte Künstlernatur.**) Um dem Berufe, wozu es ihn unwiderstehlich trieb, sich widmen, dann treu bleiben zu können, hatte er fortwährend den Widerwillen der Eltern zu bekämpfen; nichts blieb ihm schließlich übrig, als sich auf seine eigenen Füße zu stellen und so gut es eben ging mit seiner Hände Arbeit sich durchzuhelfen. Auch in seinem Künstlergange bewährte er dieselbe unbeugsame Selbständigkeit. Von keinerlei Schule, keiner Strömung der Zeit ließ er sich mitziehen, entschlossen nur den eigenen Neigungen und Antrieben zu folgen. Von den Lebenden mochte er nicht lernen, da ihm ihre Anschauungsweise entgegen war; um sich auszubilden hielt er sich lieber an das Muster der Alten, das ihm die Galerie des Louvre erschloß. Von diesen scheint ihn namentlich die sorgsam und liebevoll ausführende Weise der alten Flandrer angeregt zu haben. Ein kühler Geist, von scharfer und durchdringender Beobachtungsgabe, war er namentlich dem aufgeregten und

*) Diejenigen seiner Bildchen, die ihm besonders gelingen, selbst mit Einzelfiguren, finden leicht Käufer zu 12,000 Fr. und darüber. In der Versteigerung der Sammlung Morny stieg sogar „der arbeitende junge Mann“ bis zu 20,400 Fr., die „Bravi“ bis auf 28,700 Fr., die „Rast“ (s. unsere Abbildung) auf 36,000 Fr.

**) Vergl. über Meissonniers Leben den interessanten Aufsatz von Otto Mündler in der „Zeitschrift für bild. Kunst“ 1866.

phantastischen Wesen der Romantiker abgeneigt; es ist nicht zufällig, daß ihm von den Zeitgenossen die gemäßigte, das Klassische mit dem Realen vermittelnde Richtung der Dichter Ponsard und Augier noch am meisten zusagte. So kühl wie er war und von keiner dunklen Begeisterung für unbestimmte Ideale beunruhigt, so praktisch sah er auch das Leben und seinen eigenen Beruf an. Einstweilen galt es zu produciren und damit zugleich zu leben, noch mußte seine Kunst nach Brod gehen. Dazu verhalf ihm bald sein Geschick, was ihm vor Augen vorüberging oder in der Phantasie schwebte, klar und lebendig zu schildern. Gleich manchen seiner Zeitgenossen begann er mit mannigfaltigen Illustrationen zu weit verbreiteten Werken, wie sie in den dreißiger Jahren einen durchschlagenden Beifall fanden. Hier bewährte sich sein Talent insbesondere in den Zeichnungen zu den kleinen Romanen von Bernardin de St. Pierre, die damals Tausende von Lesern in den Zauber einer neuen Welt und einer üppigen Natur einführten. Mit Recht hat Mündler (s. die Anmerkung) hervorgehoben, wie Meissonnier schon in diesen Blättern mit Feinheit und Treue des Naturstudiums Leichtigkeit und Reichthum der Gestaltung sowie Zierlichkeit der Ausführung verbindet.

Indeß, der Illustrator war nur der Vorläufer des Malers; auch dieser mußte endlich seine Sporen verdienen. Wie nur Meissonnier dazu kam, sich hiebei gleich, wie er das schon Ende der dreißiger Jahre that, an die Holländer anzuschließen? Befremdlich ist die Sache im Grunde nicht. Es war die Zeit, da die gesammte Kunst mit Vorliebe zur Vergangenheit zurückgriff; dem allgemeinen Strome entgegenarbeiten zu wollen war Meissonnier viel zu klug und ohnehin von Haus aus für die trockene formlose Gegenwart zu gleichgültig. Aber indem er dem Zug der Zeit folgte, um seinen Weg zu machen, wollte er doch in seiner eigenen Weise vorwärts gehen. Seiner Natur, soweit kennen wir sie schon, war alles Tragische, Schroffe, Leidenschaftliche zuwider; überhaupt alle Unruhe, welche die Erscheinung aus dem Gleichgewicht ihres stillen behäbigen Einklangs mit sich herausreißt. Und für Letzteres, das fühlte der Künstler wol, hatten auch die Zeitgenossen einen nicht minder ausgesprochenen Sinn, während der Friedensjahre unter dem Bürgerkönig emsig beschäftigt sich ein sicheres behagliches Dasein zu gründen. Dazu kam der Erfolg der Genremalerei, die nun zum Schmuck reicher Wohnungen rasch beliebt wurde und für die er selber durchaus angelegt war. Was lag da näher als das Vorbild der Holländer? Nicht das Kneipenleben ihrer nördlichen Rüpels;

sondern ihr wolhäbiges, bequem geselliges und gesittetes Wesen im wolbestellten Hause, nur verfeinert noch durch die vorgeschrittene Empfindung des 19. Jahrhunderts. Ganz richtig hatte den Künstler seine Naturanlage sowie seine verständige Fühlung des allgemeinen Bedürfnisses geleitet; seine Werke schlugen durch. Schon ein „Leser" vom Jahre vierzig erregte die Aufmerksamkeit; die Schachpartie aber, die im Salon des folgenden Jahres einen fast beispiellosen Erfolg hatte, machte ihn mit einem Schlage zum gefeierten Meister (in der Sammlung Delessert). Eine Gesellschaft von drei Personen im Kostüm des 18. Jahrhunderts; ganz bei ihrer Sache sind die beiden Spieler, während der Dritte bedächtig zusehend eine Prise nimmt; so natürlich, still, zufrieden und vertraulich, so lebendig vergegenwärtigt, wie wenn uns der Maler durch ein verborgenes Fenster die wirkliche Scene sehen ließe. Dabei haben die Figürchen jene anmuthige Rundung und Freiheit der Bewegung, die im 18. Jahrhundert eine Eigenschaft der gebildeten Stände war. Was aber dem Allen erst seinen tieferen Reiz gab, das war die wunderbare Ausführung, das Individuelle, Volle und Bestimmte der Erscheinung wie in einem mikroskopischen Spiegel, aber mit leichter Hand und mit einer eigenthümlichen Energie des Vortrags wiedergegeben.

Nun war dem Meister seine Laufbahn klar vorgezeichnet. Unermüdlich und mit immer gleich vollendender Sorgfalt schildert er seitdem das Sittenleben des 18. Jahrhunderts (selten früherer Zeiten) von seiner stillen und gemüthlichen Seite. Zufriedene Menschen meistens aus der wolhabenden Mittelklasse, in einfachen Zuständen ruhigen Selbstgenusses, gemächlicher Arbeit oder ästhetischer Beschäftigung, wobei das Individuum in gesammelter Stimmung mit seinem ganzen Lebensinhalte ruhig bei sich bleibt. Entweder allein und dann mit Lesen, Schreiben, Lauten-, Flöten- oder Geigenspiel beschäftigt, oder zu Zweien, Dreien (höchst selten zu Mehreren) in geselligem Zusammensein: bald drei seßhafte Bürger die aus kurzen Tonpfeifen rauchend beim Bier gemüthlich plaudern („les trois amis", 1848),*) bald eine vertrauliche Unterhaltung, worin der Jüngere dem älteren Manne beim Glase Wein mit einem Briefe wol seine Herzensgeschichte mittheilt („la confidence", 1857), dann ein Maler der zweien Kunstfreunden seine Zeichnungen vorlegt (1851), ein anderer der den Besuch eines Kenners empfängt und hinter diesem stehend selber sein Werk wol-

*) Gest. von Revel und A. Blanchard.

gefällig beäugelt,*) oder auch wol eine kleine Gesellschaft von Literaturfreunden, deren Einer ein Manuskript vorliest und unter denen der Beschauer, da der Künstler das Bild „une lecture chez Diderot" benannt hat, immerhin die Encyclopaedisten sich vorstellen mag. Wo Meissonnier einzelne Figuren vorführt, da ist es immer das intime Belauschen des in seinem Alleinsein ganz sich selber hingegebenen Individuums, was den Reiz des Bildes ausmacht: die merkwürdige Wahrheit, womit die bezeichnenden Züge solch einsamen Treibens vergegenwärtigt sind, wie wenn eben der Körper unbewußt die Regung der Seele ausführte. Eines der besten Werke in dieser Gattung ist der „junge arbeitende Mann" vom Jahre 1852, der vor seinem Manuskript nachdenklich sich am kleinen Finger nagt.

Doch bisweilen geht Meissonnier auch in's Freie und sucht sich dort eine heitere Gesellschaft naiv vergnügter Menschen. Dahin gehören seine „Joueurs de boules" unter Ludwig XV. (zweimal, 1848 und 1855) und „der Sonntag" (1851), diesmal das heitere Treiben der niederen Volksklassen bei einer Vorstadtschenke. Von fast verschwindender Kleinheit sind in diesen Bildern die Figürchen und doch alle charakterisirt, von individueller Lebendigkeit, ohne daß die Ausführung peinlich wäre. Auch Frauen haben sich diesmal unter die Gesellschaft gemischt. Ganz ausnahmsweise, da Meissonnier fast durchweg an das männliche Geschlecht sich hält, wie wenn er sich nicht zutraute, die Grazie des weiblichen so fein zu treffen, als er möchte; in der That zeigen seine wenigen kleinen Frauenportraits eine gewisse Härte und Trockenheit. Was aber in diesen Bildchen vortrefflich ist, das ist der klare Luftton, der über die ganze Scene sich ausbreitet und in dem gleichmäßigen silbergrauen Lichte alle Figuren an ihrem richtigen Platze erscheinen läßt. Noch harmonischer und leuchtender ist diese tagige Wirkung in der „Rast" durchgeführt, einem der gelungensten Werke des Meisters, vom Jahre 1862 (s. die Abbildung), zu dem alle seine Eigenschaften glücklich zusammengewirkt haben. Das Kolorit ist übrigens im Ganzen die schwächere Seite Meissonniers. Nur selten sind so wie hier die Lokalfarben durch feine Halbtöne zu einem harmonischen Ganzen verbunden, malerisch abgestuft und doch entschieden ausgesprochen. Meistens sind sie etwas grell vorgetragen oder in eine kühle graue Tonleiter abgestumpft. Auch fehlt es öfters an der perspektivischen Abtönung der Pläne, an der einhüllenden Luft.

*) Gest. von B. Desclaux.

Die Rast. Von E. Meissonier.

Digitized by Google

Fast immer also sind es harmlose Scenen des Kleinlebens, welche der Maler schildert. Weder das Komische noch das dramatisch Bewegte ist seine Sache. Nur einmal zeigt sich vom Ersteren ein derberer Anflug, in seiner „flämischen Bürgergarde". Im Ganzen begnügt er sich mit dem Ausdruck stillen Humors, den die intime Beobachtung unbelauscht sich wähnender Menschen mit sich bringt. Zu bewegteren Vorwürfen, mit dem Interesse eines spannenden Vorgangs, hat er ebenfalls höchst selten gegriffen. So in den „Bravi" (1852), zwei Schurken, diesmal im Kostüm des 16. Jahrhunderts, welche an einer Thüre auf ihr Opfer lauern, die gemeinere Natur von Beiden durch's Schlüsselloch spähend, der bessere Gefährte mit dem Schwerte zum blutigen Geschäft sich rüstend; das erwartungsvolle Vorher des kritischen Momentes theilt sich durch die Wahrheit der Darstellung dem Beschauer mit. Dagegen ist die äußerste leidenschaftliche Spannung eines Zweikampfes in dem Bilde, „la Rixe"*) geschildert, dessen Figuren größer als gewöhnlich sind (1855). In einer elenden Winkelkneipe strengt der Eine der Gegner, unverkennbar ein Raufbold von Metier, alle Kräfte an, um aus den Armen zweier Spielgenossen, die ihn zurückhalten, sich frei zu machen, und zum Stoße auszufallen; der Andere, ein junger Mann in rothem Sammtkleid, der in dieser verdächtigen Gesellschaft offenbar ein Fremdling ist, steht mit weit ausgespreizten Beinen schon zum Kampfe bereit. In solchen Darstellungen ist Meissonier nicht in seinem Elemente; wenn auch hier die Heftigkeit der Bewegungen, das wilde Gegeneinander der von Wein und Zorn entflammten Gesellen energisch ausgesprochen ist, so hat doch das Ganze vom ausfahrenden Wesen theatralischer Erregtheit sich nicht freihalten können. —

Es läßt sich nicht läugnen, daß Meissonier, indem er den Spuren der Holländer folgte, doch seine eigene Art sich gebildet hat. Unmerklich weiß er uns in der fremden Welt heimisch zu machen; seine seltene Kenntniß des 18. Jahrhunderts im kleinsten Detail der Umgebung wie im Charakter der Personen wird durch seine Fähigkeit, überall die Natur zu treffen, gleichsam flüssig und ergießt sich so in lebendige Gestalten. Daher auch die Uebereinstimmung der Figuren mit dem zumeist maßvollen Kostüm und Geräthe. Seine Auffassung zwar ist beschränkt und in einem kleinen Kreise von Zuständen und Stimmungen beschlossen; aber das bescheidene Leben seiner Menschen spielt auf einem sittlichen Grunde und ist harmonisch ab-

---

*) Vom Kaiser Napoleon angekauft und dem Prinzen Albert zum Geschenk gemacht.

gerundet. Auch das ist ihm zum Guten anzurechnen, daß er das 18. Jahrhundert von seiner ehrbaren und gediegenen Seite, die es doch in den bürgerlichen Ständen sich bewahrte, gefaßt hat. Dazu das bewundernswerthe Geschick der Ausführung, eine Breite der Behandlung bei dem kleinen Maßstab, welche an Wouverman erinnert. Die Hauptpläne der Form sind immer sicher angegeben, der Vortrag entschieden, nicht monoton und vertrieben, sondern accentuirt und doch geschmeidig; er zeigt den kräftigen Zug und Strich der individuellen Hand. Dennoch fehlt den Bildern das Intime und Seelenvolle der holländischen Meister, jene Naivetät der Erscheinung, welche auch aus dem kleinsten Dasein die Tiefe und Unendlichkeit eines inneren Lebensgrundes blicken läßt. Unendlich werthvoll war für die Holländer die geringfügige Welt, die sie darstellten, denn ihr eigener Lebensinhalt war in dies Dasein versenkt und mit ihm verflochten. Dieses erfüllte Leben ging in die Figuren der ächten Meister über und goß seinen beseelenden Schein zugleich auf das umgebende Geräthe aus. Das eben macht den wahren Reiz solcher Bilder und nicht bloß die vollendete Ausführung. Die Figuren Meissonniers dagegen haben doch das Ansehen, wie wenn sie insgeheim um den Beschauer wüßten und nun, wie wenn nichts wäre, mit möglichster Unbefangenheit Alles aufböten, um sich von ihrer besten Seite zu zeigen. Genauer betrachtet verrathen seine Bilder die feine Berechnung, mit der er immer alle Mittel herbeizieht, um eine vollständige Wirkung zu erreichen. Dabei merkt man, daß der Maler von einem Modell abhängig war und die Scenen, die er mit allerdings großem Geschick anzuordnen weiß, mehr kopirt, als aus dem Vollen geschaffen hat. So gelingt es ihm nicht immer das Beiwerk der Hauptsache unterzuordnen, und nicht selten nehmen die Kleider mehr das Auge in Anspruch als die Köpfe und Körper.

Neuerdings hat Meissonnier auch Stoffe aus der Gegenwart behandelt, aber aus einem ganz anderen Lebenskreise. Fast scheint es als ob ihn aus seiner eigenen Zeit nur die öffentlichen Ereignisse interessirten. Nach den Revolutionsjahren malte er einmal eine aufgegebene Barrikade: nichts als einen zerstörten Haufen von Pflastersteinen, dahinter eine dunkle verlassene und von Kugeln gezeichnete Gasse; im Vordergrunde ein alter und ausgetretener Schuh — diese unscheinbaren Dinge aber von einer Wahrheit der Darstellung, welche die Phantasie zwingt, in das Vorher sich zu vertiefen. Ein ander Mal eine Barrikade mit umherliegenden Leichen in dem Grau des ersten Morgenlichtes, auch diese trostlose Scene mit

sorgsam vollendendem Pinsel durchgeführt. Doch, wenn nun wirklich der Künstler an Bildern von Zeitbegebenheiten Gefallen findet, so ist ihm dazu seit 1859 ein besserer Anlaß durch den Kaiser gegeben. Er stand schon vorher in der Gunst des Hofes; nun sollten von seiner geschickten Hand die französischen Waffenthaten auch im kleinsten Format verherrlicht werden. Zu dem Ende machte er im Gefolge Napoleons den italienischen Feldzug mit. „Der Kaiser zu Solferino" — das lang erwartete Bild, in dem die Hauptfiguren kaum ein paar Zoll groß sind, erschien endlich im Salon von 1864 (jetzt im Luxembourg). Es ist davon viel Aufhebens gemacht worden; doch kann ich nicht finden, daß das Werk an künstlerischem Werth jenen anspruchslosen Genrebildchen gleichkomme. Nichts weiter als eine Zusammenstellung von Portraitfiguren, die für den kleinen Maßstab allerdings merkwürdig gelungen sind, auf nicht minder guten Pferden, wie denn Meissonnier schon in jener „Rast" bewährte, daß er auch mit dem Pferde wol umzugehen wisse. Dabei einige todt hingestreckte Oestreicher und am Fuß des Hügels manövrirende Artillerie. Das Alles — ein etwas trockenes Abbild der Realität — macht trotz der Lebendigkeit der Bewegungen noch kein Bild, kein malerisches Ganzes aus, und so leidet auch dieses Gemälde an den Mängeln der modernen Schlachtenmalerei. Zudem ist es dem Künstler diesmal nicht gelungen, Figuren und Landschaft zu harmonischer Wirkung zusammenzustimmen. — Weit mehr Interesse bietet das Seitenstück zu „Solferino", das derselbe Salon brachte: Der erste Kaiser mit seinem Generalstab im Feldzuge von 1814 (sollte vielleicht jenes den glücklichen Rückschlag gegen diese Katastrophe schildern?). Hier ist wirklich Stimmung und Ausdruck eines tragischen Vorgangs: unter grauem Himmel und auf schmutzigem erweichtem Schneeboden schleppt sich der Kaiser mit seinem Gefolge weiter, mit der Haltung und den Mienen resignirter Verzweiflung, wie im Gefühl eines unaufhaltsam einbrechenden Schicksals. — Gegenwärtig ist der Künstler mit einem großen Schlachtenbilde — verhältnißmäßig — beschäftigt, das ihn von einer neuen Seite, als ächten Historienmaler, bewähren soll. Aber seiner Anlage und seiner ganzen Natur nach läßt sich bezweifeln, ob er es auf diesem Felde zu der Meisterschaft bringen wird, die sich manchen seiner harmlosen Sittenbildchen nicht absprechen läßt.*)

---

*) Nur wenige Bilder von M. sind gestochen; dagegen die Mehrzahl, insbesondere alle seine neueren Werke von Bingham — der bekanntlich in der Aufnahme von Oelge-

Der Erfolg Meissonier's bewog — wie das in der modernen französischen Malerei öfters vorkommt — auch andere Künstler, auf seinen Wegen zu gehen; doch ist ihm Keiner gleichgekommen. Unter ihnen sind die Namhaftesten Victor Chavet, Jean Fauvelet und Emile Plassan. Im Unterschied von ihrem Vorbilde stellen sie alle drei gern junge reizende Frauen dar, — im Grünen, beim Frühstück, bei der Toilette, in geselligem Verkehr u. s. f. — wo dann die kokette und üppige Tracht des 18. Jahrhunderts nicht wenig zu dem gefälligen Eindruck beiträgt. Fauvelet ist hierin den beiden Anderen vorangegangen und in der Freiheit der Bewegung wie in der Feinheit des Tons überlegen, doch ist auch er von manierirter Zierlichkeit nicht frei. Plassan streift an's Lüsterne, er zeigt gern die holden Geschöpfe, wie sie aus dem Bette steigen, in lockerer Verhüllung, womit sein Kolorit, in's Rosige spielend, im Einklang steht. Chavet endlich strebt nach Reichthum der Färbung, wird aber dabei oft zu lebhaft und unruhig. Alle drei greifen bisweilen auch zu modernen Stoffen. Worin sie namentlich hinter dem Meister zurückbleiben, das ist die Realität und Lebendigkeit der Form und Bewegung. — Recht geschickt sind zwei Schüler Meissonier's, die sich in ihrer Weise wie in ihren Gegenständen noch enger an ihn anschließen: Louis Ruiperez und Eduardo Zamacois, beide Spanier.

In einer glatten freundlichen Manier recht gewandt ist Eugène Fichel, ein Schüler von Delaroche. Er lehnt sich in der Wahl der Stoffe wie in der Sorgsamkeit der Ausführung ganz an Meissonier an, hält aber seine Figuren etwas größer und vereinigt, weniger sparsam, ihrer mehrere auf einem Bilde. Er hat jene Sauberkeit und Eleganz von der sich das Laienauge leicht bestechen läßt und weiß anmuthig zu gruppiren. Doch sind seine Gestalten ohne rechtes Leben, wie seine Köpfe, die sich fast alle gleichen, meist ohne Ausdruck, sein Kolorit stimmungslos. Feiner im Ton als gewöhnlich ist seine „Ankunft in der Schenke" im Luxembourg.

---

mälden unübertroffen ist — photographirt. So von den angeführten Bildern: Les Joueurs de boules, la Rixe, la Confidence, L'Amateur chez le Peintre, une Lecture chez Diderot, la Halte, Napoléon en 1814, l'Empereur à Solferino. Außerdem eine Anzahl von Einzelfiguren.

C. Das Sittenbild des Alterthums.

Einen neuen und eigenen Zweig des geschichtlichen Sittenbildes, der lediglich der modernen französischen Kunst angehört und auch in ihr erst seit Ende der vierziger Jahre zu Tage getreten ist, bildet die genrehafte Schilderung antiker Menschen und Sitten. Es haben sich derselben tüchtige Talente, größtentheils aus den Schulen von Delaroche und von Gleyre, sowie die lebhafte Theilnahme des Publikums zugewendet. Doch scheint auch sie, rastlos wie die Zeit alles Neue ausnutzt, ihren Höhepunkt schon hinter sich zu haben. Da sich ihre Vertreter im Ganzen lieber an die griechische als an die römische Zeit halten, hat ihnen die französische Kritik den Namen „Neugriechen“ gegeben. Das antike Kleinleben oder auch die historischen Personen des Alterthums in ihrem alltäglichen Wandel und gleichsam in ihren vier Wänden darzustellen, dazu trieb die modernen Franzosen ein doppeltes Interesse. Einmal das Neue und Besondere, was darin lag, auch die Antike nach den letzten Forschungen bis zum kleinsten Geräthe mit archäologischer Treue wiederherzustellen; andrerseits der Reiz ihrer franken runden Sinnlichkeit und des unverhüllten klassischen Leibes, der dem Maler die Freiheit gibt, das Nackte soviel ihm beliebt, ja unter dem Deckmantel heidnischer Schönheit auch das Lüsterne in die Kunst einzulassen. Nachdem der ganze Kreis der Neuzeit vom frühsten Mittelalter bis zu den letzten Zeiten des Rokoko durchlaufen war, wandelte ebenso die Dichtung, namentlich die dramatische — aber auch ähnlich die lyrische in Lecomte de Lisle und Lacaussade — ein Gelüste an, nun das Alterthum nicht von seiner heroischen Seite, sondern in seinem Werkeltagsrock, in seinen beschränkt menschlichen Zügen zu vergegenwärtigen, und, wenn man früher die Größe seiner Helden bewundert, nun sich an der kleinen Realität seines gewöhnlichen Daseins zu ergötzen. Es waren die uns schon bekannten Ponsard und Augier, welche diese Neuerung in Lustspielen versuchten, jener in „Horaz und Lydia“, dieser im „Schierling“ und dem „Flötenspieler“. Indeß, mit diesen Bestrebungen hatte es bald ein Ende; antike Charaktere und Empfindungen, wie sie das tägliche Dasein mit sich brachte, liegen uns doch zu ferne, sind zu blaß, zu schlicht und körperlos, als daß wir mit Interesse bei ihnen verweilen könnten. Länger aber blieb die Malerei bei diesen Dingen, weil sie auf den sinnlichen Reiz sich stützen konnte und überhaupt für die bildende Kunst die Schönheit der antiken Erscheinung eine immer flüssige, immer ergiebige Quelle ist.

An der Spitze dieser Gruppe steht Léon Gérôme (geb. 1824), ein Schüler von Delaroche. Gleich die ersten Bilder, mit denen er seine Laufbahn glücklich begann, suchten altgriechische Sitten zu veranschaulichen. Nachdem 1847 sein jugendliches Griechenpaar, das einem Hahnenkampf zuschaut (in Lebensgröße) durch die Anmuth der Gestalten und die Feinheit der Modellirung bei den Kennern Beifall gefunden, brachte er in den Salon von 1851 ein Lupanar, das schon die mannigfaltige Mischung, den komplicirten Charakter seines Talentes bekundet. Vier nackte Hetären in einem Frauengemach, das nach einem pompejanischen Atrium und Gynäkäum naturgetreu bis zum Impluvium herab und in seiner polychromen Ausstattung hergestellt ist; drei der jungen Mädchen liegen in wollüstiger Schläfrigkeit auf antiken Betten, die vierte reckt sich mit dem Ausdruck nervöser Unruhe, während das in der Tiefe hinter einem Vorhang verschwindende Paar und der im Dunkel des Grundes mit einer Alten unterhandelnde junge Mann uns über die Zweideutigkeit des Hauses nicht im Zweifel lassen. Allein die ernste fast strenge Formenbehandlung, die kühle Ausführung, das elfenbeinerne leblose Fleischkolorit schwächen die sinnliche Wirkung, die realistische Wahrheit der Bewegungen wieder ab. Das Frivole des Gegenstandes soll, so scheint es, hinter dem Künstlerischen der Darstellung ganz zurücktreten. Ebenso verhält es sich mit einer Idylle vom Jahre 1853: wieder ein jugendliches Paar, ganz unbekleidet und ohne alle Erregung, Jedes für sich, an einen antiken Brunnen angelehnt. Darauf machte der Künstler gelegentlich der Ausstellung von 1855 einen Versuch, zur großen historischen Malerei sich aufzuschwingen: kecker Hand griff er gleich zu einer der bedeutsamsten weltgeschichtlichen Epochen und schilderte in lebensgroßen Figuren „das Jahrhundert des Augustus“ mit allen seinen Momenten. Vor dem geschlossenen Janustempel thront auf dem Stylobat der Kaiser, umgeben von den Staatsmännern, Dichtern und Künstlern der Zeit. Vor ihm auf den Stufen liegen die Leichname Cäsars, des Antonius und der Kleopatra, während Brutus und Cassius resignirt herabsteigen. Im Vordergrunde bringen von der einen Seite die Völker, dem Tempel zuschreitend, als Tribut ihre Schätze dar, von der andern schleppen Soldaten Gruppen von besiegten Stämmen herbei; im vordersten Plane endlich, für sich abgeschlossen unter den großen beschützenden Fittigen eines Engels, das in einer Glorie liegende Christuskind mit Maria und Josef. An dem weltumfassenden Bilde ist die Formgeschicklichkeit des Meisters geradezu verschwendet, weil es der Anordnung an Klarheit und

Rhythmus fehlt; diese weitschichtige Tafel mit ihrer wirren anspruchsvollen Figurenmenge läßt Einen vollkommen gleichgültig. Weit mehr Wirkung machte in seiner Art ein Genrebild aus einem ganz entgegengesetzten Kreise: russische Soldaten in ihren langen grauen Röcken, die im Kreise stehend an Musik und an dem Tanz, den in ihrer Mitte ein junger Rave ausführt, pflichtgemäß sich vergnügen. Hier zeigte sich ein ungewöhnliches Beobachtungstalent für fremde Sitten und Typen, sowie eine seltene Wahrheit der Darstellung. Dabei ist die Stimmung dieser öden gebundenen Lust in dem grauen abgedämpften Kolorit treffend ausgesprochen.

Also nicht bloß im Alterthum schien der Maler zu Hause. Wie wenn er sein Talent rasch in allen Farben spielen lassen wollte, trat er schon 1857 mit einer ganz neuen Scene aus der nächsten Gegenwart auf. Es war das Bild, das ihn mit einem Schlage in die erste Linie der modernen Genremaler stellte: „La Sortie du bal masqué“. Ein Pierrot und ein Harlequin haben sich, wol um irgend eine Schöne, eben duellirt, auf kaltem Schneeboden in einem kahlen Holze. Der Letztere ist schlecht weggekommen und liegt tödtlich verwundet in den Armen seiner Freunde, während der siegreiche Pierrot mit seinem Sekundanten sich rasch aus dem Staube macht, nach dem armen Manne mit einer unheimlichen, sehr ausdrucksvollen Bewegung sich umschauend. Wer das seltsame Bild gesehen, vergißt es nicht so leicht; die höchst sorgfältige Ausführung thut dem Augenblicklichen der durchaus realistischen Wirkung nicht den geringsten Abbruch. Ein anderes Bild desselben Salons bekundete seinerseits eine intime Kenntniß des Orients: egyptische Rekruten, eine Truppe armer Fellah's, die zum Dienste gezwungen und stumpf in ihr Schicksal ergeben von albanesischen Soldaten durch die Wüste eskortirt werden. Alles vergegenwärtigt hier die brennende Natur des Südens, das eherne Blau des Himmels, der staubige Boden, die im heißen Sonnenlicht abgedämpften Lokalfarben, während in den Figuren das Racenhafte, aber auch das Heruntergekommene der heutigen Morgenländer treu ausgeprägt ist.

Doch Gérôme wendete sich wieder dem Alterthume zu. Wenn er gleich seitdem zwischen diesem und dem Orient seine Thätigkeit theilt, so haben doch seine antiken Darstellungen den größeren Beifall gefunden und ihm zu seinem Rang unter den ersten Meistern des Tages verholfen. Der feinen Ausführung ungeachtet bringt er viel zu wege; jeder Salon hat mehrere Werke von seiner Hand aufzuweisen, die immer lebhaft das Publikum beschäftigen und größtentheils zu sehr hohen Preisen ihre Käufer

finden.*) Ich muß mich begnügen die verschiedenen Bilder, deren Gegenstände schon das Zeichen des Ungewöhnlichen haben, kurz anzuführen. Aus dem Alterthum: der Leichnam Cäsars, verlassen auf dem Boden der Senatskurie liegend**) — auf dem größeren Bilde, das nicht in die Ausstellung kam, ist noch ein auf seinem Sitze eingeschlafener Senator gegenwärtig, während die Uebrigen zur Thüre hinausstürzen —; die eben entkleidete Gemahlin des Candaules, bereit sich zu ihrem Manne zu legen und heimlich von Gyges erblickt; die Begrüßung des Vitellius durch die in den Cirkus eintretenden Gladiatoren („Ave, caesar imperator, morituri te salutant"), diese drei im Salon von 1859; Phryne vor den Richtern, Alcibiades, den Sokrates von der Aspasia wegholt, die Begegnung der beiden lachenden Auguren (1861); endlich Kleopatra's Besuch bei Cäsar. Dann aus dem Orient: der Gefangene, der in Hölzern eingezwängt auf einem Schiffe den Nil hinabgeführt wird; ein türkischer Metzger (beide 1863); eine halbnackte Almeh (öffentliche Tänzerin des Orients) in wollüstiger Körperwendung (1864); Araber nach morgenländischer Sitte auf den Terrassen ihrer Häuser das Abendgebet verrichtend (1865); eine Moscheethüre in Kairo, an der die abgeschlagenen Köpfe von hingerichteten Bey's ausgestellt sind (1866). Dazu kommt noch aus dem Jahre 1863 eine Darstellung der bekannten Frühstücksscene von Ludwig XIV. und Molière vor den mißgünstigen Höflingen — ein Motiv, dem wir schon bei Ingres und bei Vetter begegnet sind —***) sowie ein größeres vom Kaiser bestelltes Bild, der Empfang der siamesischen Gesandten in der langen Galerie von Fontainebleau. In letzterem ist die Hauptsache das sonderbare Schauspiel der längs des Bodens zu dem Thron — nach Landessitte — auf Händen und Knieen hinkriechenden Indier, wobei der Künstler den ausländischen Typus wol getroffen. Dagegen hat er in der Gruppe des Hofkreises nur ein langweiliges Nebeneinander trockener Portraitfiguren in Galakleidung zu Stande gebracht.

Allen diesen Darstellungen ist eine seltene Genauigkeit in der örtlichen Bestimmtheit der Scenen, der Umgebung und den Geräthen gemeinsam. Man sieht, daß Gérôme diese äußeren Dinge gründlich studirt hat und

*) So war z. B. „Kleopatra's Besuch bei Cäsar", vom Jahre 1866, nur ein großes Genrebild, um 40000 Fr. bei dem Künstler bestellt.

**) Nach dem Original photographirt in der Goupil'schen Sammlung, wie überhaupt fast alle im Text weiter erwähnten Werke.

***) Gest. von E. Girardet.

sich ihre genaue Wiedergabe eigens zur Aufgabe macht. Ein gut Stück Wissen — es ist das ein moderner Zug — spielt hier in die Kunst und drängt sich öfters mehr hervor, als für diese gut ist. So ist das Gemach, worin die Nyssia dem versteckten Gyges ihre Reize enthüllt, mit dem asiatischen Luxus des alten Lydiens zum Uebermaß ausgestattet; mit den drei im prunkenden Raum zerstreuten Figuren haben das Beiwerk, das prächtige Lager, die Dreifüße u. s. f. gleichen Werth. Es ist ein archäologisches, ein antiquarisches Interesse, das der Künstler zu Hülfe nimmt, um die Wirkung zu steigern, wie andrerseits in seinen orientalischen Bildern ein stark ausgeprägter ethnographischer Charakter hervortritt. Doch nicht bloß in dieser Außenseite der Erscheinung zeigt sich der realistische Sinn. Auch in der Form und Bewegung seiner Figuren hält sich Gérôme an die Besonderheit der Natur, an die bedingten Züge der Realität, wenn er gleich innerhalb der Grenze einer gewissen Anmuth zu bleiben sucht. Eben dies aber bringt in seine Werke, je nachdem sie das Alterthum oder das moderne Morgenland behandeln, einen eigenthümlichen Unterschied. In den letzteren hat er nur Menschen der Gegenwart zu schildern, und deren Gebahren und Charakter weiß er mit eindringender Beobachtung zu erfassen, so daß seine derartigen Bilder einen durchaus wahren Eindruck machen. Bei den antiken Stoffen dagegen, wo er natürlich die lebende Natur nicht vor sich hat, hilft er sich kurzweg damit, daß er — moderne Menschen in antikes Kostüm setzt. Das Bizarre und Widerspruchsvolle, das dadurch in die ganze Erscheinung kommt, tritt desto stärker hervor, je mehr auf die archäologische Treue des Beiwerks Gewicht gelegt ist. Der Reiz dieser Bilder geht so auf Kosten der Wahrheit, auch der künstlerischen, denn es ist ein unreines Interesse, das durch jene seltsame Verquickung erweckt wird. Auch die Empfindungen der Figuren sind durchaus modern; es ist nichts in ihnen von der Unbefangenheit und franken Sinnlichkeit der Alten. Seine Phryne z. B., die eben von ihrem Vertheidiger völlig entblößt mit dem Arme sich die Augen verdeckt und ihrer Nacktheit sich zu schämen scheint, bezeugt mit dieser Gebärde allzu deutlich ihren modernen Ursprung. Nicht minder ungriechisch sind die Bewegungen und das Mienenspiel der Richter, der Heliasten — der Künstler hat sie älter gemacht als nothwendig war —, welche alle mehr oder minder die gemeine Erregung alter Wüstlinge über das willkommene Schauspiel an den Tag legen. Damit in Einklang steht die Natürlichkeit der Haltungen und Stellungen, welche in die Darstellung ein trügerisches Leben bringt und öfters hart das Häßliche streift.

Doch in dieses wie in manche andere Bilder des Meisters spielt noch das Moderne nach einer anderen Seite: es ist auf den Reiz entblößter weiblicher Schönheit abgesehen. Die Antike ist hier wieder, wie bei den neuesten Idealisten, ein anständiger Vorwand, um die verfeinerte Lüsternheit der Zeit in die Kunst einzulassen. Das Lupanar, die Gemahlin des Candaules, die Kleopatra vor Cäsar, Alcibiades bei der Aspasia (s. die Abbildung), die Phryne: sie ergötzen nicht nur das Auge durch die Nacktheit des weiblichen Körpers, sondern beschäftigen zugleich die Phantasie mit allerlei sinnlichen Vorstellungen, welche die Situation mit sich bringt.

Doch muß man einräumen, daß diese stoffliche Wirkung durch die ernste und gediegene Behandlungsweise Gérôme's ein gewisses Gegengewicht erhält. Er gibt kein Werk aus der Hand, das er nicht so viel wie möglich vollendet hätte. In der Form strebt er nach einer Durchbildung, welche an Ingres erinnern würde, wenn nicht gewisse Partieen, namentlich die Beine der weiblichen Figuren, das Vorbild der gewöhnlichen Natur zu sichtbar verriethen und andere zu schwerfällig wären. Sein Kolorit, wenn auch von einer gewissen Trockenheit und ohne malerische Wirkung, ist harmonisch und weiß namentlich das abgedämpfte, verschleierte Licht der Innenräume, wie auch in den orientalischen Bildern die Stimmung der südlichen Luft, den besonderen Ton der Tageszeit (z. B. im Abendgebet und dem Gefangenen auf dem Nil) über die Lokalfarben auszubreiten. Endlich sind die Ausführung und der Vortrag von einer seltenen Feinheit; das Werk der Hand tritt hinter der Glätte und Vollendung der gleichsam gegossenen Erscheinung ganz zurück, und der Stoff wird wie abgekühlt in dem geschliffenen Krystall dieser Behandlung. Diese Sauberkeit geht nun freilich ihrerseits zu weit, sie gibt den Figuren das Ansehen von gemaltem Elfenbein, sie hat die Frische und Unmittelbarkeit des Lebens abgestreift. In ihr verräth sich uns die kühle und überlegte Natur des Künstlers. Eine Natur, die an seinen Lehrer Delaroche erinnert; nur kleiner, von mehr weibischer Art und frivoler, aber nicht minder geschickt und energisch, die Summe ihrer Kenntnisse und Mittel immer zusammenzuhalten und jedesmal zu einem in sich fertigen Ergebniß zu verwerthen.

Von den übrigen Künstlern dieser Gattung ist zunächst Henri Picou (geb. 1822), ebenfalls ein Schüler von Delaroche, zu nennen. Er geht vor Allem auf eine gefällige Wirkung, auf zierliche Anmuth der Erscheinung aus, die er denn auch mit einer unbestimmten, kleinlich eleganten Zeichnung und einer zarten rosigen Malerei bis zu einem gewissen Grade zu erreichen

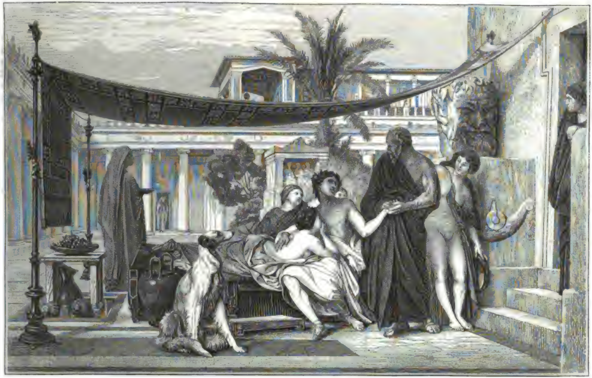
weiß. Zuerst gab er noch seinen Darstellungen einen ernsteren historischen Hintergrund; so ist seine Kleopatra, welche mit Antonius in einer mit orientalischem Luxus ausgestatteten Barke dem Kydnus hinabfährt (1848), und ein späteres Bild, das ihre Verführungskünste schildert, womit sie vergeblich Octavianus zu gewinnen sucht. Ein großer archäologischer Aufwand an Kostüm und Geräthe macht sich auch hier bemerkbar. Ansprechender sind die kleineren und bescheideneren Bilder Picou's, in denen er nach pompejanischer Art Amor und hübsche Frauen allerlei muthwillige Spiele treiben läßt oder auch einmal eine elegische Seite des Liebeslebens anschlägt. Dahin gehören: „Amor auf der Versteigerung", „Ernte von Liebesgöttern", die von jungen Mädchen eingefangen werden, „der Abendstern", Amor's Flug durch's Fenster, nachdem man ihm die Thür verschlossen u. s. f. — Neben solchen Scenen — deren mehr oder minder nackte Weibergestalten wieder eine merkwürdige Aehnlichkeit mit modernen Kurtisanen haben — wird nun auch das antike Kleinleben, nach dem Vorbild der pompejanischen Malereien, in kleinem niedlichem Maßstab geschildert. Hierher zählen namentlich Felix Jobbé-Duval, von dem schon im vierten Buche die Rede war, (von ihm unter Anderem eine Braut von Korinth nach Goethe in altgriechischer Umgebung), Alphonse Isambert, der geringere Alfred Foulongne, sämmtlich Schüler von Gleyre, in dessen Atelier sie nach der Schließung desjenigen von Delaroche übergegangen waren, Toulmouche, der indessen bald dem modernen Sittenbilde sich zuwendete, und aus diesen letzten Jahren Hector Leroux. Der Letztere hat in der „Todtenklage im Kolumbarium" (1864, im Luxembourg) ein besonderes Geschick bewiesen; es ist Stimmung darin, wie die weißgewandeten Gestalten zu dem in einen mysteriösen Ton gehüllten Grabgewölbe langsam die Treppe herabkommen. Auch Scenen mit komischem Anflug sucht der junge Künstler dem Alterthum abzugewinnen; in dieser Art sind sein Sklave des Horaz (1865) und ein Improvisator bei Sallust (1866). — Auch manche der Idealisten sind, wie wir früher gesehen haben, dann und wann in diesem Genre thätig: so die beiden Glaize, Barrias, Chazal, Mazerolles, Gendron und Jalabert.

Neben diesen ist noch Rodolphe Boulanger (geb. 1824) zu erwähnen, der sich mit Gérôme insofern näher berührt, als auch er neben der Antike orientalische Motive behandelt und auf saubere präcise Formengebung bedacht ist. In seinen Bildern der ersten Gattung schildert er einfach sittenbildliche Zustände, die er wenigstens in ihrem äußeren Charakter zu

treffen weiß: eine Probe im Hause des tragischen Dichters (1857), eine spinnende Lucrezia, Lesbia mit dem Sperling (1859),*) eine Cella frigidaria mit nackten badenden Weibern (1864). Doch brachte er auch einmal einen Herkules zu den Füßen Omphale's (1861) und einen Julius Caesar auf dem Wintermarsche an der Spitze der zehnten Legion. Diese Darstellungen, namentlich die beiden letzteren, haben etwas Manierirtes und ein buntes trockenes Kolorit. Lebendiger dagegen und wirksamer, auch in der Farbe, sind seine Scenen aus dem Hirtenleben der Araber. Auch in der kühlen Glätte der Behandlung hat er einen mit Gérôme verwandten Zug.

Eine eigenthümliche Stellung auf diesem Felde behauptet Louis Hamon (geb. 1821), ebenfalls Schüler von Delaroche und Gleyre. Er kümmert sich wenig um antike Sitte und Gewöhnung. Es sind anmuthige Phantasiespiele, die er im griechischen Gewand vorführt, ohne allen historischen Ballast, mit einer franken Mischung klassischen und modernen Lebens, die lediglich auf einem launigen Einfall des Künstlers beruht, das Auge gewinnt und die Einbildungskraft nicht selten durch ihr räthselhaftes Wesen beschäftigt. Er war zuerst lange für die Porzellanfabrik von Sevres thätig; die leichte dekorative Weise, die er dabei angenommen, ist seinen Bildern noch anzumerken. Seine Figuren sind nur hingehaucht, wie Schatten, die vor dem Blick vorüberziehen, ohne doch einer gewissen Bestimmtheit im Umriß und der Realität in der Bewegung zu entbehren; sie gefallen durch ihre etwas kokette Grazie und haben doch einen natürlichen Zug, der ihren duftigen körperlosen Gestalten einen Schein von Wärme und Leben leiht. Begreiflich, daß einem solchen Talente die an's Ideale streifende, naiv unbeholfene Anmuth spielender Kinder und die noch verhüllte geschlossene Sinnlichkeit junger Mädchen besonders gelingt. Sein Kolorit hat eine feine Bläße, die alle Lokalfarben in einen lichten Nebel abdämpft, jedes Bild in einer milden grauen Tonleiter hält und so die Erscheinung in einen traumhaften Schleier verflüchtigt. Ebenso zart und leicht ist die Ausführung, der Vortrag dünn und schwebend, jeden kräftigeren Druck und Zug der Hand vermeidend. Sein erstes Werk, das Aufsehen erregte, war die „menschliche Komoedie“ (Salon 1852).**) Vor einem antiken Ma-

*) Nach dem Original photographirt in der Goupil'schen Sammlung.
**) Lith. von Aubert, dem oben erwähnten Maler.



Alcibiades und Sokrates. Von Gérôme.

Marionettentheater, das aber die Aufschrift trägt „Théâtre de Guignol“ und Minerva vorstellt, wie sie Bacchus mißhandelt und Amor aufhängt, sitzt aufmerksam Sokrates mit einer Schaar ergötzlicher Kinder. Rechts stehen die großen Kriegsmänner des Alterthums, links eine Anzahl von Poeten, worunter auch Dante und Beatrix, Montaigne und Lafontaine; in der einen Ecke des Vordergrundes Diogenes mit seiner Laterne, im Begriff sich zu entfernen, in der anderen der blinde Homer von einem Kinde herbeigeführt. Nicht minder räthselhaft war „der Taschenspieler“ vom Jahre 1861: anmuthige Kinder wieder und junge Frauen vor dem Tisch des Mannes, der seine Kunststücke macht, während alte Sophisten ihm den Rücken drehen und ein Pedant seine widerwilligen Schulknaben von dannen führt. Was der Maler sich bei dem Allem dachte, das auszuklügeln kommt den Beschauer kaum an; man läßt sich von dem Reiz des mährchenhaften Spiels gewinnen und forscht nicht nach einem tieferen Sinn, wenn er sich gleich finden ließe. Dennoch kann die künstlerische Erscheinung nicht rein wirken, weil der Phantasie das Band fehlt, das die Figuren zusammenhält, und ihr so das Bild, indem sie es festhalten will, doch immer wieder zerfließt.

Glücklicher sind daher die Darstellungen des Meisters, worin er einfache Lebensscenen mit Hülfe der griechischen Hülle in eine gefällige Traumwelt versetzt. Dahin zählen namentlich: sein bekanntes Bild „meine Schwester ist nicht zu Hause“, ein junges Mädchen versteckt sich hinter einem Kinderpaar, wovon das Eine höchst ernsthaft sein Hemdchen ausbreitet, um jene vor einem Knaben zu verbergen, der nur mit einem Fell umgürtet und einen Vogelkäfig in der Hand, wol um ihn der kleinen Geliebten zu bringen, vor ihnen steht;*) „ich habe es nicht gethan“, (1855), Kinder die eine Statuette zerbrochen haben und nun der eintretenden Schwester, halb hinter der Thüre versteckt, ihre Unschuld betheuern; zwei junge Mädchen im Chiton und Epiblema die vor dem Tisch eines Statuettenkrämers zwei Figürchen aussuchen (1857).**) Und so fort reizende zarte Geschöpfe, weiß, blau oder rosa gewandet, die bald Blumen begießen, bald Schmetterlinge ausfliegen lassen, bald Tauben füttern, bald einen Blumenstock anbinden, die beiden letzteren (vom Jahre 1861) sorgfältiger ausgeführt als sonst des Malers Art ist. Höchst bezeichnend für dessen

*) Gest. von Levasseur: auch phot. in der Goupil'schen Sammlung.

**) Bekannt unter dem Namen „la Boutique à quatre sous“, ebenfalls von Aubert lithographirt.

Anschauung war endlich ein Bild des Salons von 1864: „Aurora", ein Mädchen, das eben noch Kind gewesen und mit seinen Füßchen auf einer Winde schwebend, ohne daß ein Blatt sich senkte, eine Blüte herbeizieht um aus ihrem Kelch den Thau zu schlürfen. —

Geht man dem Reiz dieser Bilder auf den Grund, so merkt man, daß er auf der Verhüllung einer gezierten Sinnlichkeit, wie sie dem Rokokozeitalter eigen war, mit hellenischem Gewand beruht, sowie auf jener Behandlung, welche die Erscheinung in ein liebliches Schattenbild verflüchtigt und doch durch den realistischen Zug der Bewegung eine gewisse Wahrheit und Naivetät erreicht. Diese Mischung ist in ihrer Art wieder echt modern und das Gegenstück zu dem groben Realismus eines Courbet, wie auch die blasse schmächtige Ausführung zu dem vollen pastosen Vortrag der Koloristen schlechterdings Kontrast bildet.

2.

Das Phantasiegenre.

Das freie Spiel der Phantasie, zu dem schon Hamon aus der sittenbildlichen Schilderung der Vergangenheit übergeht, will doch auch in einer eigenen Gattung zu seinem vollen Rechte kommen. Die vielseitige Zeit bildet auch nach dieser Seite einen besonderen Zweig aus, der, vorwiegend modernen Ursprungs, von seinen Vorläufern in den altdeutschen Todtentänzen und Dürer'schen Holzschnitten, den Visionen eines Hieronymus Bosch und den Antoniusversuchungen der Holländer sich wol unterscheidet. In ihm klingt leise noch der Spuk der Romantik nach, nur mehr in's Phantastische getrieben durch den stärkeren Rückschlag gegen die helle Prosa der nüchternen Gegenwart. Das Verlangen nach Zaubermährchen und unheimlichen Schauerscenen ist ja im Publikum nicht minder lebendig und füllt täglich die Boulevardtheater, welche diese Neigung wol auszubeuten wissen. Doch liegt es in der Natur der Sache, daß die bildende Kunst hierin auf einen engeren Kreis beschränkt ist.

Es sind nicht die kleinsten Talente, welche sich auf diese Gattung geworfen haben, da sie nicht nur einen gewissen Aufwand von Phantasie sondern auch, damit die abenteuerliche Vorstellung durch die Realität des Scheins wirken könne, eine gewisse Gestaltungskraft voraussetzt. Beides verbindet in einem nicht gewöhnlichen Grade Octave Penguilly-l'Haridon (geb. 1811, Direktor des Artilleriemuseums). Er schildert gerne

die Nachtseiten des menschlichen Lebens und der Natur und weiß eine unheimliche Stimmung durch die energische Bewegtheit seiner fein und sorgfältig ausgeführten Gestalten, sowie durch den die Scene einhüllenden meistens grauen Ton nur um so eindringlicher auszudrücken. In seiner „Gaunerkneipe" sinkt eben ein verwundeter Kavalier, mit der letzten Kraft auf einen Tisch sich stützend, zusammen, während der Spielgeselle, der den Mord auf dem Gewissen hat, in wilder Bewegung aus der Thüre davon stürzt; in das Helldunkel des düsteren Raumes fällt gerade auf das weiße Wamms des Ritters ein schneidendes Licht. Dann „der Bettler", in Lumpen gehüllt und von einem Hund geführt vor einer elenden Hütte; eine Galgenlandschaft unter ödem Regenhimmel (diese drei Bilder im Salon von 1847); Berthold Schwarz, in einem schwach beleuchteten Gemach nach der Explosion zwischen seltsamen zertrümmerten Gerümpel zu Boden geschmettert (1855); ein Judas eben daran sich zu hängen in der fahlen Abenddämmerung einer gespenstischen Felsenlandschaft (1861); ein auf abschüssiger Straße in tobendem Sturm daherjagender Landsknecht (1864); ein altes in der Tracht des 16. Jahrhunderts gekleidetes Paar in trübem Wetter am Strande eines tosenden Meeres wandelnd. Alles Darstellungen, die einen düstern Eindruck machen, und indem sie das Auge durch die Kraft des Ausdrucks, die ungewöhnliche Stimmung anziehen, der Phantasie einen unheilvollen Ideenkreis eröffnen. Auch in der Darstellung einfacherer Motive sowie in seinen Landschaften sieht es der Künstler immer auf fremdartige und phantastische Wirkungen ab. In derselben Art, dabei sehr lebendig gezeichnet sind seine Illustrationen zum komischen Roman von Scarron.

In anderer Weise sucht Celestin Nanteuil (geb. 1813) die schwebenden Gestalten einer träumerischen Einbildungskraft malerisch zu versinnlichen; er verzichtet dabei auf eine feste Formengebung und strebt nach dem Reiz warmer koloristischer Effekte. Das zeigte sich schon in seinem „Bacchanal", nackte Gestalten des Bacchuskreises in übermüthiger Lust an einem Abgrund (1866). Noch deutlicher trat das phantastische Element hervor in dem „Sonnenstrahl", der in's Laubdickicht fällt und drei Sylphiden schwebend mit sich führt zu einem schlafenden jungen Jägersmann (1848), endlich in seinem „Jagdhüter", der in ärmlicher Stube an seinem Kamin sitzend „die Erinnerungen der Vergangenheit" an sich vorüberziehen läßt: duftig über ihm gaukelnde Gestalten, die schattenhaft in die Rauchwolken des Kamins zerfließen. Indessen in zu derber Farbigkeit sind diese Traum=

gebilde gehalten, mit zu grobem und pastosem Pinsel behandelt, als daß sie das leichte Spiel einer rein poetischen Stimmung versinnlichen könnten. Des Künstlers geschäftige Einbildungskraft hat sich außerdem in vielen Illustrationen und Lithographien beschäftigt, denen in ihrer flüchtigen Art eine gewisse Lebendigkeit nicht abzusprechen ist. — In neuerer Zeit nimmt Yan' Dargent geradezu den schauerlichen Spuk gewisser Volksmährchen zum Vorwurf, die Legenden seiner Heimath, der nördlichsten Bretagne, wo sich länger als in anderen Provinzen die alten heidnischen Sagen im Volksglauben erhalten haben. Er läßt, wie z. B. in den Wäscherinnen der Nacht, die ganze Natur mitwirken, um die Schrecken der gespenstischen Vorstellung auszudrücken, im fahlen Mondlicht die Bäume Fratzen schneiden und sich gebärden wie wilde Ungethüme. Doch trotz des unheimlichen Kolorits läßt das tolle Schauspiel kalt. Denn was die Phantasie mit Schrecken erfüllt, ist das zauberhafte Auftauchen und Verschwinden der Gestalten, das ja gerade verloren geht, indem die Hand des Malers es festhalten will. —

Ein ernsteres und durchaus eigenthümliches Talent ist de Lemud — so viel ich weiß, ein Schüler von Delaroche —, den aber jenes Ringen mit unbestimmten Phantasiegestalten in der Produktion gehemmt zu haben scheint. Auch hatte er eine vorwiegend zeichnerische Begabung, so daß er als Lithograph und Stecher seiner eigenen Kompositionen bekannter ist denn als Maler. Er wollte deren eine Reihe herausgeben (Anfangs der vierziger Jahre); doch kam es nur zu wenigen, worunter die schönste „Meister Wolframb“ an der Orgel,*) — ich glaube nach einer Hoffmann'schen Novelle — um ihn, die Verkörperung gleichsam seiner musikalischen Ideen, verschwebende ausdrucksvolle Gestalten in phantastischem Kostüm. Allgemein bekannt ist sein „Beethoven“, den er selbst mit einer festen und energischen Hand gestochen hat. Der Meister ist an seinem Klavier in Schlaf gesunken, den Kopf in die aufgelegten Arme halb versteckt, und scheint von wilden Träumen bewegt. Ueber ihm dirigirt in stürmischem Zug ein gespenstischer Kapellmeister ein in lichten Nebel zurückweichendes Orchester; von diesem aus schweben dem Vordergrunde zu einerseits düstere, andrerseits zarte anmuthige Gestalten, aber mit leis wehmüthigem Ausdruck, und scheinen den Schlafenden immer enger zu umhüllen. Die bildende Kunst will hier unfaßbare musikalische Empfindungen, wie sie aus der gährenden

*) Auch phot. in der Goupil'schen Sammlung.

Tiefe des Gemüths aufsteigen, und näher die Seelenkämpfe, die aus den Beethoven'schen Werken sprechen, in Bildern versinnlichen: sie vergißt, daß die Musik ihre eigene Ausdrucksweise und damit auch ihre eigene Gefühlswelt hat, die in die Formen einer anderen Kunst sich nicht übersetzen läßt. Allein sehr bemerkenswerth ist in dem Blatte das energische Leben der Zeichnung, das Verständniß der Form, und der empfundene Zug der Bewegung in jenen Traumgestalten, dessen Macht doch auch auf den Beschauer ihre Wirkung nicht verfehlt.

Neuerdings hat sich durch seine phantastischen Kompositionen Gustave Doré (geb. 1833) namentlich als Illustrator hervorgethan. Ein vielseitiges und bedeutendes Talent, das aber begierig, wie es scheint, nach dem Luxus des Pariser Lebens und im Zug große Summen zu verdienen sich in eine übermäßige Thätigkeit zersplittert. Von den vielen Werken, die er mit einer Unzahl von Holzschnitten ausgestattet hat, nenne ich nur als die besten: Rabelais, die Contes drôlatiques von Balzac, die Erzählungen von Perrault, Dante, Don Quixote und die Bibel. Er sucht tiefer in den Charakter und die Anschauungsweise der Poeten einzudringen und den eigenthümlichen Zug ihrer Phantasie durch malerische Mittel zum Ausdruck zu bringen. Das gelingt ihm öfters durch die ungemeine Beweglichkeit seiner Einbildungskraft und durch seine Gabe, poetische Eindrücke in sinnlich wahrnehmbare umzusetzen. Nicht bloß, daß er hierzu die abenteuerlichsten Gestalten, Köpfe und Bewegungen erfindet, – denen doch in den besseren Fällen durch die Sicherheit der Zeichnung eine gewisse Realität nicht fehlt; sondern namentlich versteht er sich darauf, die Stimmung seines Vorwurfs durch die Umgebung, insbesondere die Landschaft und durch eigene Licht- und Schattenwirkungen effektvoll wiederzugeben. Er bringt so ein neues, ein malerisches Element selbst in den Holzschnitt und erweitert auch die Technik desselben durch eine an das Koloristische anklingende Behandlung. Nur hält er auch in diesen Dingen kein Maß, und wie er in der Zeichnung nicht selten karikirt oder sich mit einem Ungefähr begnügt, so übertreibt er den phantastischen Effekt und will den Dichter noch überbieten. Zu dem Ende zieht er alle nur denkbaren Mittel herbei, geht bald im Ausdruck des Erhabenen, bald im Charakteristischen bis an die äußerste Grenze; setzt nicht selten die Figuren gegen die malerische Umgebung herab, hebt das Element des Tons mehr hervor als es der Holzschnitt verträgt und bringt so in manche Blätter eine unruhige und trübe Wirkung. — Auch im Oelgemälde hat er sich in allen Gattungen versucht, von heroischen und mo-

numentalen Darstellungen bis herab zur Landschaft. Zu jenen (Dante und Virgil im neunten Kreise der Hölle, Sündfluthscene) reichte doch sein allzu rasch erworbenes Können nicht aus. Das Furchtbare in erschütternder Bestimmtheit und in kolossalem Maßstab vor die Anschauung zu bringen, ist er zu wenig Meister der Form, daher er denn hinter der Größe der poetischen Vorstellung, die ihm auch hier vorschwebt, weit zurückbleibt. Eher noch gelingt ihm das Genrebild, wozu seine Zeichnung ausreicht und wo sich zugleich eine besondere Stimmung koloristisch versinnlichen läßt; der Art ist sein „Abend auf dem Lande bei Grenada": ruhende Frauen im Grünen in der Gesellschaft musicirender Männer (1866). Doch hat seine Färbung immer etwas Hartes, und das Phantastische, das er auch hier anstrebt, paßt doch besser in seine Illustrationen. —

Hierher lassen sich endlich noch die seltsamen Einfälle Albert Lambron's rechnen, der seit 1859 kein lärmendes Mittel unversucht läßt um die Augen des Publikums auf sich zu ziehen. Von seinen bizarren Bildern zu reden würde sich nicht der Mühe lohnen, wenn sie nicht eine besondere Begabung und eine tüchtige Kenntniß des Handwerks verriethen. Die sichere Formengebung, die er sich in den Ateliers von Flandrin und Gleyre erworben, wendet er übel an. Er malt mit Vorliebe lebensgroße Harlekinaden, das eine Mal Hanswurst und Pierrot, am „Aschermittwoch" einem Todtengräber begegnend, ein ander Mal Polichinell mit einem zerknitterten Liebesbrief, verzweiflungsvoll mit dem Kopf gegen einen Baum gelehnt u. dergl. mehr. Seine Darstellung geht mehr auf geläuterte als realistische Form aus, während die Bewegungen knapp und präcis nach dem Leben sind; die Malerei ist flach und schneidet mit scharfen Lokalfarben die Gestalten von den hellen Hintergründen ab. Der Widersinn der darin liegt, solche Dinge in monumentalem Maßstab mit einem gewissen Adel der Zeichnung zu behandeln, liegt auf der Hand; das Publikum fühlt das wol, staunt einen Augenblick und geht lächelnd vorüber. —

Die Künstler dieser Gattung beschäftigen sich viel, wie bemerkt, mit Illustrationen zu bekannten Dichterwerken; ihre Neigung zu phantastischen oder ausdrucksvollen Darstellungen findet hier einen günstigen Spielraum. Aber auch unter den Malern sind wir deren genug begegnet, die ihre Vorwürfe aus den Poeten holen. Der spröden Wirklichkeit gegenüber treffen sie in diesen ein schon von künstlerischer Phantasie gestaltetes Leben, und die Arbeit, den harten Stoff in der Hand flüssig zu machen, scheint ihnen so wesentlich erleichtert. Haben nur die Gestalten des Dichters eine

gewisse plastische Anschaulichkeit, so scheint es leicht, den Reiz der poetischen Wirkung mit malerischen Mitteln zu erreichen. Wie aber hier die Gefahr nahe liegt Beides, das Dichterische und Malerische zu verwechseln, ist schon im ersten Buche hervorgehoben; zu oft wird vergessen, daß zumal im ausgeführten Oelbilde der Reiz der künstlerischen Erscheinung ein durchaus anderer ist, als der der poetischen Vorstellung. Jener beruht auf einem in allem Wechsel beharrenden Lebensbilde, das in Einen Moment die Mannigfaltigkeit der inneren und äußeren Welt zusammenfaßt und sichtbar ausprägt; dieser umgekehrt auf dem Wechsel selber, der Bewegung der Empfindungen und Charaktere, die innerhalb eines geschlossenen Ganzen sich entwickelt und verläuft. Der Maler, der bei dem Dichter zu Gaste geht, greift also aus einer Kette ein Glied heraus, das nothwendig Bruchstück bleibt und des lebendigen Zusammenhangs mit seinem Ganzen entbehrt. Aber die Stoffnoth der neuen Zeit, welche mitten unter der Fülle darbt, treibt immer noch die poetischen Scenen zu Dutzenden hervor. Namentlich sind es Dante, Shakespeare und vor Allem Goethe's Faust, deren Gestalten in allen möglichen Typen und Wendungen auf den französischen Ausstellungen unermüdlich wiederkehren. Die namhafteren Darstellungen dieser Art sind schon bei den einzelnen Künstlern erwähnt. Außerdem ist Guermann Bohn aus Stuttgart zu erwähnen, der wol mehr der französischen Schule als der deutschen angehört und sich fast ausschließlich auf jene Gattung beschränkt. Er ist ein ziemlich fertiger Zeichner; doch fehlt ihm was er gerade zu diesem Genre besonders brauchte, nämlich Kraft des Ausdrucks und koloristische Anschauung.

3.

Das Sittenbild der Gegenwart.

Es ist doch die Mehrzahl der Genremaler, welche das Sittenleben der Gegenwart behandelt, sowol das des eigenen Landes, seiner verschiedenen Stände und Stämme, als das fremder, noch scharf und eigenthümlich ausgeprägter Nationalitäten. Natürlich schildern sie zum weitaus größeren Theil das beschränkte Dasein der unteren Volksschichten, die noch mehr Raçe, noch mehr Natur und deren ungebrochene Erscheinungsweise haben, als die gebildeten Klassen; doch werden wir einige Künstler antreffen, die auch der künstlichen gleichförmigen Sitte und dem formlosen Modekleid der letzteren eine malerische Seite abzugewinnen suchen. Fast

Alle, zumal diejenigen der neuesten Zeit, halten sich an die gewöhnlichen Zustände des Lebens, an seinen alltäglichen Verlauf, worin der Mensch einfach bei sich ist und seiner Arbeit, seinem bescheidenen Berufe nachgeht. Stellen sie Wechselfälle oder Ereignisse dar, so beschränken sie sich auf das stille Leid und Glück, das in jedes Menschenleben und jeden Familienkreis seinen Einschnitt macht. Bedeutsamere und verwickelte Vorgänge, wie sie namentlich früher die deutsche Genremalerei zu erzählen liebte, sowie eine tiefere Charakteristik der Individuen finden sich bei den Franzosen höchst selten. Auch greifen sie nicht häufig zu komischen Situationen, wie sie das deutsche Sittenbild immer noch bringt, die sich mit ihrem bildlich ausgedrückten Witz mehr an den Verstand als an die Anschauung wenden. Worauf es ihnen ankommt, das ist, wie schon früher bemerkt, die malerische Erscheinung, worin ein schlichter Lebensinhalt ruhig beschlossen bleibt. Daß sie dabei in der harmlosen Wahrheit, der gediegenen Fülle des Scheins hinter den Holländern zurückstehen, hat schon das erste Buch gezeigt; zudem fehlt es ihnen am Reiz der künstlerischen Vollendung. Gerade in dieser Gattung ist jene skizzenhafte Weise, welche mit der Realität der Bewegung und keck hingesetzten Lichtwirkungen sich begnügt, besonders zu Hause. Wie wenn der Maler fühlte, daß der eigentliche Nerv des Zeitalters diesen kleinen Kreis doch nur flüchtig berühre, und daher seine Hand dessen Bild nur wie im Fluge zu erhaschen brauche.

A. Das Sittenbild des bürgerlichen Kleinlebens.

Auf die komische Schilderung des modernen Kleinlebens hat sich nur ein Maler näher eingelassen: François Biard (geb. 1800), aus der alten Lyoner Schule. Er hielt sich an die kleinen Gebrechen und Unfälle der niederen und spießbürgerlichen Kreise, woran gerade in Paris durch den Kontrast zwischen dem eng gewöhnten Dasein der kleineren Leute und dem breiten Laufe des großstädtischen Treibens niemals Mangel ist. Solche Späße wußte er geschickt nach dem Leben zu beobachten, die lächerlichen Eigenheiten bestimmter Klassen und Individuen mit leicht karikirender Hand festzuhalten. Er fand damit keinen kleinen Beifall; vor seinen Bildern drängte man sich in den Ausstellungen der dreißiger Jahre, und namentlich war der Pariser Philister, der damals auch durch die bildende Kunst entweder erschüttert oder erheitert sein wollte, ein höchst dankbares Publikum. Es sind Scherze der gewöhnlichsten Art: wandernde Komödianten bei ihrer

Toilette, badende Knaben, denen ein Gendarm die Kleider wegnimmt,*) ein dekorirter Bürger, den eine Schildwache salutirt und dessen Frau die Ehre knixend erwiedert, Revue einer ländlichen Nationalgarde vom Maire abgehalten, ein Familienbad, Faschingsrauferei zwischen Masken und der Polizei, Visitation an einer Mauth, Familienconcert, das ein Kind am Klavier unter der Bewunderung gähnender Verwandten liefert, und derlei Scenen mehr, woran Biard unerschöpflich war. Doch mit Darstellungen noch ganz anderer Art wußte er eine schaulustige Menge anzuziehen. Er hatte große Reisen gemacht, nach dem Süden sowol, nach Syrien und Aegypten, als nach dem Norden bis zu den Lappländern, später auch, wie es scheint, in Amerika. Nun benutzte er seine Kenntnisse von fremdem Land und Leuten, um abenteuerliche und ungewöhnliche, auch rührende Scenen aus dem Leben ferner Völker zu schildern, wobei Sklavenschiffe und Sklavenmärkte, Europäer in den Urwäldern oder in der Eisregion keine kleine Rolle spielen. Das war Augenweide für die Neugier, wie jene Bilder Reizmittel für die Lachlust. Der künstlerische Werth ist bei beiden Arten gleich gering; denn auch in seinen komischen Scenen ist, im tiefen Unterschiede von den Niederländern, nur das dünne kurzathmige Leben des einen spaßhaften Momentes. Seine Zeichnung wie seine Behandlung hat noch durchweg die harte trockene Manier der Lyoner Schule. Neuerdings ist auch das größere Publikum gegen den Künstler gleichgültig geworden. Wenig ist von den vielen Früchten dieses Talentes geblieben, das im Grunde nicht unbedeutend war und das Leben von seiner charakteristischen Seite zu fassen das Zeug hatte. —

Die Verkehrtheiten und Widersprüche der heutigen Gesittung und Gesellschaft, welche im scharfen Licht des modernen Bewußtseins grell genug zu Tage liegen, forderten allerdings gerade deßhalb die komisch darstellende Hand heraus. Allein für diese war natürlich das geeignete Mittel weit eher die bloße Zeichnung und Illustration als die Malerei. In Frankreich haben sich denn auch tüchtige Talente mit Geist und Geschick ausschließlich dieser Gattung gewidmet; für sie fanden sich in Paris, wo jene Verwicklungen und Gebrechen wie in einem Brennpunkt sich gesammelt haben, mit der besten Gelegenheit zur intimen Beobachtung zugleich die passenden Kräfte. Ich kann das interessante Thema, das die Geschichte der modernen Karikatur in sich schließt, hier nur obenhin berühren, da es in

*) Beide gest. von Jazet in dessen bekannter flüchtiger Manier.

den Bereich meiner Aufgabe nicht einschlägt. Von diesen Illustratoren sind insbesondere zwei hervorzuheben, der früh verstorbene J. J. Grandville (1813—1847) und Gavarni. Jener, ein subtiler Geist von mehr spielendem als einschneidendem Humor, war nicht darauf angelegt, den tiefen Schwächen und sittlichen Konflikten des modernen Lebens geradezu auf den Leib zu rücken; auch gelang es ihm nicht, mit wenigen Strichen im menschlichen Gesichte die verschiedensten Eindrücke und Leidenschaften charakteristisch auszusprechen. Dagegen hatte er, wie auch seine Illustrationen zu den Fabeln von Florian und Lafontaine beweisen, ein feines Verständniß für die Thiernatur und wußte nun, indem er sie mit der menschlichen Gestalt kombinirte oder menschliche Sitten und Charaktere in ihr anklingen ließ, in diesen „Metamorphosen" das Ungereimte und Widersinnige des Lebens mit einer wirksamen Mischung von komischer Laune und scharfem Ernst wol auszudrücken. Weit energischer dagegen dringt Gavarni — pseudonym für Paul Chevallier (1810—1866), wie er eigentlich hieß —, ein bedeutendes und im besten Sinne durchaus modernes Talent, in die Gebrechen, die Laster und die tollen Wechselfälle der modernen Gesittung ein.*) Er verbindet mit einer scharfen und geistvollen Beobachtungsgabe für die verschiedensten Kreise des moralischen Lebens ein merkwürdiges Talent kecker und lebendiger Schilderung, welche sowol den allgemeinen Charakter der Zeit als Ausdruck, Bewegung und Gebärde der Individuen wie auf frischer That ertappt. Was ihn hiebei vornehmlich kennzeichnet, ist die feine Linie, welche er zwischen Karikatur und ernster Sittenschilderung einzuhalten weiß. Er hat sich eine eigene Weise der Zeichnung ausgebildet, die zwar in ihrer virtuosen Flüchtigkeit nicht ohne Manier ist, aber mit großer Sicherheit und geschmeidiger Hand jedesmal den charakteristischen Zug, das Wesentliche der Sache trifft und dies auch im Einzelnen der Erscheinung harmonisch durchführt. Seine unzähligen Zeichnungen schließen auch die ernsten und tragischen Konflikte der Pariser Gesellschaft nicht aus, wo er sich dann nicht selten zum Ausdruck eines tieferen Humors erhebt, wie er andrerseits — namentlich in seiner ersten Periode — die leichtfertige Anmuth gewisser Frauenkreise und den tollen Uebermuth der Faschingslust zu versinnlichen wußte. Zu seinen besten Werken lassen sich, außer jenen Loretten- und Karnevalsblättern, etwa zählen: Masques et Visages, les Fourberies des

*) Vergl. das Nähere über denselben in meinem Nekrologe in der Kunstchronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 1867, Nr. 3 u. 4.

Femmes, les Invalides du sentiment und les Lorettes vieillies. — Einseitiger als die beiden Genannten hält sich Henri Daumier (geb. 1810) an die lächerlichen Seiten des französischen Treibens, an jene Verkehrtheiten, die mehr auf der Oberfläche spielen. Wie seine Zeichnung trockener, herber und einförmiger ist als diejenige Gavarni's, so hat auch seine Auffassung eine beißendere Schärfe, weit mehr karikirenden Spott als Humor. Doch sind innerhalb dieser Weise seine Darstellungen nicht selten treffend und lebendig, namentlich die bekannte Reihenfolge der Robert-Macaire-Blätter. —

Die Schilderung des niederen Volkslebens von seiner ernsten, zum Theil auch von seiner düstern Seite, haben wir schon bei den Realisten gefunden; hier haben wir es mit seiner harmlosen Erscheinung zu thun, in die nur bisweilen ein leiser komischer oder rührender Zug spielt. Oefters ist in solchen Darstellungen doch allzu wenig Aufwand von Phantasie, die Situation gar zu platt und interesselos, andrerseits die oberflächlich geschickte Behandlung gar zu rasch fertig mit einem ungefähren Schein der Realität und dem bloßen Reiz der flüchtig erhaschten Lichtwirkung in geschlossenen Stuben. Der früher erwähnte Jules Trayer (geb. 1806) behandelt neben jenen Leidensscenen (vergl. S. 635) auch die behaglichen Seiten des modernen Familienlebens: eine Mutter im Begriff ihr Kind zu stillen, eine junge Frau, höchst sittsam und ehrbar mit Stricken beschäftigt, nachdem sie wol eben in der neben ihr liegenden Bibel gelesen, eine während der Ferien in ihrem Salon gemüthlich versammelte Familie u. dergl. mehr. Seine Behandlung ist kräftig im Ton, in der Zeichnung zu massig und obenhin, sonst leicht und flüssig und bemüht, die Realität mit einer gewissen Eleganz zu geben. — Edouard Frère (geb. 1819) hält sich ausschließlich an die niederen Stände und ihr im gewohnten Gleis verlaufendes Leben. Er weiß dabei namentlich das unbewußte Treiben der Kinder zu belauschen und natürlich auszusprechen: bald in ihrer Ausgelassenheit beim fröhlichen Spiel (z. B. Schneeballenkampf vom Jahre 1861), bald still und emsig bei ihrer Arbeit (z. B. Mädchen in einer Nähschule zu Ecouen, 1866). Die besseren dieser Bilder sind anziehend durch ein zartes Helldunkel und das heimlich in die geschlossenen Räume einfallende Licht; auch sind meistens die bescheidenen Empfindungen dieser Menschen gut ausgedrückt. Die Zeichnung ist nachlässig, die Ausführung flüchtig. — Emile Béranger (geb. 1814) schildert gern junge Arbeiterinnen, zufrieden bei ihrer Beschäftigung, in zierlicher Behandlung und mit einem frischen klaren Kolorit. — Emmanuel Duverger greift mit Vorliebe zu

bewegteren Vorwürfen, aus denen eine tiefere Erregung der Gemüther spricht: so in einem Besuch mildherziger Frauen bei Armen, in der Schifferfamilie, die während des Sturms ängstlich auf die Rückkehr des Vaters wartet (1861), dem Landmann mit seinen Kindern (1863, im Luxembourg), in der reuigen Tochter, die der geistliche Herr des Ortes mit ihrer Familie versöhnt (1866) u. s. f. Die fleißig gemachten Bildchen sind warm und klar im Ton, jedoch im Ausdruck und in der Charakteristik nicht ausreichend. — Außerdem sind hier durch ihre verwandte Anschauung Henri Dargelas, Timoleon Lobrichon, Louis Lanfant und der schon genannte Eugène Feyen (S. 603) zu erwähnen. Entschiedener realistisch ist Théophile Gide, der auch Klosterscenen, ein andermal in lebensgroßem Maßstab einfach beschäftigte Menschen in der Tracht früherer Zeiten darstellt. Recht lebendig war ein Bild des Salons von 1866, singende Chorknaben in der Kirche, unbefangen und eifrig bei ihrer Sache, wahr in der Bewegung und von der gut beleuchteten Innenarchitektur voll sich abhebend.

Eine andere Künstlergruppe beschränkt sich nicht auf diese Schilderung des kleinbürgerlichen Lebens, sondern geht zugleich auf das Land, in die verschiedenen Provinzen Frankreichs und beobachtet dort das Treiben der verschiedenen Stämme. Sie läßt sich insofern hierherzählen, als sie dabei weniger den Nachdruck auf die eigentliche Stammeseigenheit und die bäurische Erscheinung legt, als auf das schlichte Dasein der kleinen Leute in ihrem engen Kreise. So zunächst Marie Guillemin (geb. 1812), dessen Thätigkeit bis in den Anfang der vierziger Jahre zurückgeht. Er behandelte zuerst Genrescenen aus dem täglichen Leben der mittleren Stände, dann aus der Bretagne und den Pyrenäen, immer von ihrer malerischen Seite, in einem hellen freundlichen Kolorit und in der fleißigen aber etwas trockenen und harten Weise der älteren Schule. — Energischer sucht der vielgewanderte Armand Leleux (geb. 1818) die Unmittelbarkeit der realen Erscheinung zu fassen. Er ist insbesondere geschickt das Spiel des Lichtes und das Helldunkel in geschlossenen Innenräumen wiederzugeben; nur dämpft er darin die Lokalfarben bisweilen zu sehr ab und hat zu schroffe Uebergänge vom Licht zum Schatten. Seine Figuren, flüchtig gezeichnet und ausgeführt, haben dennoch Charakter, freie Bewegung, den Ausdruck ihres Zustandes. Er brachte zuerst, in den vierziger Jahren, ländliche Scenen aus dem Schwarzwald und Tyrol; dann spanische Bettler und allerlei Volk in einer spanischen Schenke („die Posada"), Interieurbilder aus der Schweiz und dem kleinen Pariser Leben. Neuerdings endlich — wo er übrigens

schwerer und stumpfer im Ton wird — aus dem italienischen Klosterleben, so eine Mönchsküche, römische Abbati beim Schachspiel u. s. f. — Ein frisches Beobachtungstalent hat in den letzten Jahren Alexandre Sain bekundet. Er behandelt mit einer durchaus realistischen Anschauung und mit einem kräftigen Kolorit harmlose Scenen aus dem Kinderleben (z. B. Tanz von Schornsteinfegerjungen, die Spinnerin), oder aus den Pyrenäen die kräftigen Gestalten der Basken, namentlich der Frauen, in einfachen Zuständen. Anderer Art aber gleichfalls ganz realistisch war sein Bild im Salon von 1866: rüstige Weiber, die an schwere Arbeit gewöhnt sind, mit Ausgrabungen zu Pompeji beschäftigt, energische Figuren, die sich von einem blassen Grunde farbig abheben; doch läßt sich hier eine gewisse Absichtlichkeit durch den Kontrast zu wirken, nicht verkennen. Zu dieser Gruppe gehört außerdem der Schweizer Fritz Zuber-Buhler. —

Noch ist an dieser Stelle Eugène Le Poittevin (geb. 1806) anzuführen, der schon in den dreißiger Jahren mit Genrebildern aus dem Küsten-, Fischer- und Schifferleben Erfolg gehabt, später aber auch im kleinbürgerlichen Kreise ansprechende Motive gefunden hat. Ein gefälliges Talent und gewandt in der Ausführung; er weiß seine Figuren natürlich zu bewegen, sie mit koloristischem Sinn in eine malerische Umgebung zu setzen, endlich Landschaft und Meer im weichen Element der Luft gut abzutonen. Dazu hat er eine ergiebige Phantasie, die immer neue Situationen findet und bisweilen auch den Reiz einer humoristischen Stimmung hineinzulegen weiß, sowie im Vortrag eine leichte und sichere Hand. So sind seine Arbeiten immer beachtenswerth, ohne durch ernstere Eigenschaften auf tieferen künstlerischen Werth Anspruch machen zu können.

In eigener Weise behandelt Hugues Merle, welcher der neuesten Zeit angehört, die Noth und Sorge des armen Volkes, namentlich seiner Frauen und Kinder: in lebensgroßem Maßstab, mit edlerer Anschauung und fleißiger Durchbildung der Form, aber mit melodramatischem Interesse und einem starken Anflug von Sentimentalität. Es sind schöne Gestalten mit feinen Köpfen, diese in Lumpen gehüllten Bettelweiber, nur mitgenommen vom Elend und mit dem Ausdruck tiefen Kummers in den abgehärmten Zügen („die Bettlerin" im Luxembourg; arme Mutter mit zwei Kindern im Salon von 1866). Auch wo der Maler weniger auf das Mitgefühl des Beschauers es abgesehen hat, in seinem Mädchen, das ein Schwesterchen lesen lehrt, zwei Liebenden in einem blumenreichen Wald, einer glücklichen Mutter mit ihrem Säugling an der Brust, strebt er nach

Schönheit der Erscheinung mit empfindsamem Ausdruck. Dem Künstler sind Verständniß der Form und eine sorgsam vollendende Hand nicht abzusprechen. Allein seine Empfindungsweise ist allzu absichtlich, zudem mit seiner glatten und kühlen Malerei in Kontrast, daher in der Wirkung matt und charakterlos. —

Allen diesen Malern — welche den unteren Volksschichten ihre Stoffe entnehmen — steht eine kleine Gruppe gegenüber, die endlich unternimmt, was so lange für bedenklich galt: die malerische Darstellung des eleganten und behaglich ausgestatteten Lebens der wolhabenden Klassen und ihrer häuslichen Sitten. Einzelne Anläufe zu dieser Gattung haben wir wol schon angetroffen,*) doch noch Keinen, der es ernsthaft damit versucht und sich ihr ganz gewidmet hätte. Und auch von dieser kleinen Gruppe ist nur Einer geborener Franzose, Auguste Toulmouche; die beiden anderen, Alfred Stevens und Gustave Dejonghe, sind Belgier. Doch darf man sie zur französischen Schule insofern rechnen, als ihre Gestalten das treue Gepräge der Pariser Gesellschaft haben und in Pariser Salons mit französischen Manieren sich bewegen. Eins fällt bei allen Dreien sofort in die Augen: daß sie nämlich immer junge hübsche Frauen oder Mädchen und niedliche Kinder schildern, mit jener zierlichen Anmuth, welche den gebildeten Ständen in Frankreich eigen ist, und jenem Geschmack in der Kleidung, der auch in die widersinnigste Mode noch eine Art Reiz zu bringen weiß. Dabei verstehen sie sich vortrefflich auf den „Komfort" der Einrichtung, den behäbigen Luxus eines wohnlich und mit harmonischem Sinn möblirten Frauengemachs; hier ist nicht, wie auf manchen deutschen Bildern der Art, jene aus Trödlerläden zusammengesuchte und laut durch einander schreiende Pracht, die im besten Falle an die Miethzimmer eines besuchten Badeortes erinnert. Andrerseits nichts von der Steifheit, der Affektation und dem todten Lächeln, überhaupt jenem gespreizten Wesen,

---

*) Dazu zählen auch ein paar Bildchen von Auguste Steinheil, dem Schwager Meissonnier's: „Mutterliebe" und „der Morgen", letzteres ein junges Ehepaar in reichem Himmelbett mit ihrem kleinen Kinde spielend. Hier ist indessen die koloristische Behandlung des Weißzeugs und die Zusammenstimmung der schillernden Stoffe die Hauptsache. — Die Scenen aus der eleganten Kinderstube von Dominique Holfeld (geb. 1804) gehören — wie auch seine religiösen Bilder — zu jenem Modegenre, das in wolfeilen Kupferstichen vervielfältigt an den Bilderläden seine Bewanderer findet.

das in manchen deutschen Kreisen für vornehm gilt und dafür nur zu oft vom bescheidenen Künstler auf Treu und Glauben genommen wird. Vielmehr haben die Gestalten jenes Kleeblatts den leichten Wurf und die Freiheit der Bewegung, welche in Frankreich das Kennzeichen guter Gesellschaft sind, die runde entgegenkommende Grazie seiner Frauen und das zierlich unbeholfene, ungezogene Wesen allzugut gewöhnter Kinder. Kurz, sie treffen dies Leben in seiner allerdings schmächtigen Wahrheit, in der schwächlichen Natur, zu der sich die Künstlichkeit moderner Sitte schließlich ausgewachsen hat. Dabei wissen sie das Kokette und Liebenswürdige dieser üppigen Welt gefällig herauszuheben.

Darin besteht ihr Verdienst, darin aber auch ihre Mängel. Zu viel Gewicht legen die gebildeten Stände der Zeit auf den bloßen Schein, den sie nicht entbehren können und der doch nur, wie sie selber fühlen, eine unwahre und wesenlose Hülle ist; wessen Wesen aber darin aufgeht, der hat selber keinen Inhalt, keine Erfüllung. Am Schein aber packt der Maler seine Welt und schlimm für ihn, wenn unter dem Schein nichts ist, das er mit ergreifen könnte. Die todte Hülle, in der keine Seele pulsirt, das ist die Prosa, die Langeweile — und diese in der That sieht aus den Bildern jener Künstler heraus, wenn der erste reizende Eindruck vorüber ist. Dieser öden Leere, dem Mangel an innerer Lebendigkeit können sie um so weniger entgehen, als ihnen jener elegante Schein und Schimmer, jene äußere Grazie die Hauptsache ist. Zum größten Theil sind es die dürftigsten Situationen, die sie schildern: ein Besuch, Geplauder zweier Mädchen, Mütter mit ihren Kindern spielend oder sie unterrichtend; ganz malerische Motive, wenn, wie gesagt, der Schein ein naiver, von Leben erfüllter wäre. Und auch da wo diese Meister ihre hübschen Figuren in eine bewegtere Beziehung setzen, ist dies nicht die Gediegenheit eines ächt menschlichen Inhalts, sondern die durchaus moderne Empfindung des Konflikts zwischen Natur und Sitte, Neigung und „Schicklichkeit". So die jungen Frauen von Stevens, die heimlich Briefe schreiben und empfangen. Oder ein paar Bilder von Toulmouche, die gerade besondern Erfolg gehabt haben: „die verbotene Frucht" reizende blutjunge Mädchen in einer Bibliothek, wo ihrer Zwei verbotene Waaren entdeckt haben und mit einem Evalächeln lesen, während eine dritte an der Thüre lauscht, eine vierte auf der Leiter weitere Nachforschungen anstellt;*) dann die „Vernunftheirath",

*) Nach dem Original photographirt von Bingham.

wo der mißmuthigen Braut zwei Freundinnen schmeichelnd zureden. Aber auch die Behandlungsweise dieser Maler ersetzt nicht, was ihrer Anschauung abgeht. Auch in sie ist ein prosaischer Zug gekommen. Gar zu zierlich führen sie den Pinsel; trocken und gleichmäßig kühl, von derselben Kraft im Beiwerk wie in den Köpfen ist namentlich das Kolorit von Toulmouche. Nur Stevens zeigt mehr koloristischen Sinn und eine feinere Abstufung der Töne. Was an der Malerei insbesondere von Toulmouche ist, bemißt sich daran am besten, daß die Photographien nach seinen Bilder eine bessere Wirkung machen als diese selber.

B. Das Sittenbild der bäurischen Stämme.

Eine eigene Gattung des Sittenbildes hat die moderne Kunst aufgebracht, indem sie die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Volksstämme, zunächst des eigenen Landes, in ihren Typen und Trachten, Sitten und Festen zum selbständigen Gegenstand der Darstellung machte. Da sich die Charaktere derselben nur auf dem Lande erhalten haben, so verbindet sich damit der weitere Vortheil der naturwüchsigen und malerisch ursprünglichen Erscheinung, die das Bauernleben, wo es noch racemäßig ist und an der Gewöhnung der Altvordern festhält, immer noch darbietet. Dazu kommt das franke, zugleich ernste und fröhliche, offene und ungebrochene Wesen, das sich das eingeschränkte Dasein solcher Menschen, wie durch eine Scheidewand von der Alles zersetzenden und umformenden Kultur getrennt, selbst heute noch bewahrt. Daher wendete sich, als mit den vierziger Jahren die Genremalerei sich auszubreiten begann, eine ganze Gruppe diesem Stoffkreise zu.

Vor Allem hat die Bretagne eine Anzahl von Künstlern angezogen und ihnen einen reichen Schatz dankbarer Vorwürfe geliefert. Mit besonderer Zähigkeit haben die Bretonen — wie auch ihre noch umlaufende und stets in Fluß bleibende Volksdichtung zeigt — an ihrer alten celtischen Eigenthümlichkeit, ja an Sitten und Gebräuchen, die noch aus der Druidenzeit stammen, festgehalten. In ihrer Erscheinung ist noch die alte Kraft der Stammeseigenheit, das Urwüchsige und Wuchtige, das einer gewissen wilden Schönheit nicht ermangelt, wie die Natur ihres Landes mit einem düsteren und gewaltigen Charakter eine rauhe Anmuth verbindet. Reiz genug für die Maler, die in dieser geglätteten und geschliffenen Zeit nach einem Stück jungfräulicher Natur suchen. Bekanntlich hat sich für die Bretagne auch

ein eigener Poet gefunden, Brizeux, den, nachdem er Italien gesehen, eben dies Ursprüngliche nach der Heimath zurückzog*), und der nun sowol ihr idyllisches Landleben als die einfachen Gemüthskonflikte ihrer Bewohner mit ächtem Naturgefühl und einer einfachen poetischen Sprache erzählte.

Allen Künstlern dieser Gattung ist eine durchweg malerische und realistische Behandlungsweise eigen, welche weit mehr auf den Ausdruck der Kraft als den der Anmuth geht und das Charaktervolle des Gegenstandes selbst in der Derbheit und brüsken Energie des Vortrags durchzuführen scheint. Dies ist der Fall schon mit Einem der Ersten, der dieses Feld betrat, mit Adolphe Leleux (geb. 1812), dem Bruder des schon genannten Armand. Derselbe hat wol auch normännische und spanische Genrescenen behandelt, wobei er, ebenfalls mit dem Ausdruck der Stammeseigenheit das Naturleben von Landleuten, Hirten, Schmugglern u. s. f. schilderte, sich aber vorzugsweise an die Bretagne gehalten. Sein vorwiegend malerisches Talent bekundete sich schon darin, wie er immer Figuren und landschaftliche Umgebung zu einem Ganzen zusammenstimmt, worin beide ungefähr gleichen Werth haben; dabei weiß er beide mit saftigem Ton in Licht und Luft einzuhüllen. Seine Zeichnung ist flüchtig und skizzenhaft, trifft aber immer die Natur der Bewegung und den Charakter der Typen, die er übrigens nicht selten bis zum Häßlichen treibt. Mit diesen Eigenschaften verbindet er eine frische und natürliche Auffassung. So gelingt es ihm, das Landvolk in dem stillen Ernst seiner Arbeit sowol als in der Lustigkeit seiner Feste lebendig zu schildern. Der Art hat er die Bretonen in allen möglichen Situationen und Lebenslagen, fast immer jedoch im Freien, im Wald und Feld, dargestellt: beim Ackerbau, bei der Ernte, an der Schmiede, in der Schenke, bei der Hochzeit (letzteres von 1863, im Luxembourg) u. s. w. Neuerdings wird seine von jeher kecke und etwas dekorative Ausführung doch gar zu oberflächlich und entwurfsmäßig. — Charles Fortin (1815—1865) dagegen beschränkt sich auf das ärmliche Innenleben der Bretonen in ihren höchst ländlichen und dürftigen Hütten. Als entschiedener Realist nimmt er

*) In einem seiner Gedichte heißt es:

„O pays de force et de grâce
J'ai pour vous tout l'amour qu'on a pour la beauté.
— — — — — — — — — —
Tels le chef nous mena vainqueur,
Tels nous sommes restés à l'occident des Gaules
Vierges d'esprit, vierges de coeur."

dieses ächt bäurische Dasein von seiner rauhen und herben Seite; er scheut auch abstoßende Gestalten nicht und begnügt sich mit dem kräftigen Schein schlichter Naturwahrheit. Dabei versteht er sich jedoch auf das stimmungsvolle Helldunkel der schwach beleuchteten Stuben, worin er nur bisweilen zu weit und in's Schwärzliche geht. Auch er gibt die einfachsten Zustände und Sitten (ein „Benedicite“, Bretonen beim Tischgebet, im Luxembourg).

In heftigerer Bewegung und erregten Vorgängen schildern meistens Evariste Luminais und Louis Duveau (beide geb. 1818) das bretonische Leben. Luminais fast immer auf ausgedehnten Flächen und in lebensgroßem Maßstabe, der freilich den bescheidenen Inhalt dieses Daseins um Vieles übersteigt. Doch wird dieses Mißverhältniß insofern weniger fühlbar, als er mit flotter energischer Behandlung gern die wilde und urkräftige Seite desselben hervorhebt, wie in den „Meerplünderern“ (1851), die an der felsigen Küste der Bretagne die von einem Schiffbruch herrührenden Schätze eifrig an's Land ziehen, den Wilddieben u. s. f. Auch in einfachere Scenen bringt er einen rauhen und bewegten Zug: so in der Testamentseröffnung (1853), in den Wallfahrern (1857), Bauern in der Schenke (1859), einem Viehmarkt (ebenfalls lebensgroß, 1861) u. dergl. mehr. Seine Zeichnung ist nachlässig, erfaßt aber die derbe Natur des Stammes; seine Malerei, voll und kräftig im Ton, hat einen barschen ungestümen Charakter, der zu wenig von künstlerischem Maß und zu viel von jenem bekannten französischen „chic“ hat. — Eine tiefere Auffassung zeigt Duveau, der sich im Realismus ein gewisses Stylgefühl bewahrt und mit Vorliebe zu Situationen düstern oder gewaltsamen Inhalts greift. Der Art ist sein „Tag nach einem Sturme“, wo ein an die Küste geworfener Leichnam von armen Frauen aufgefunden wird (1846), „die Begegnung“, zwei Kähne mit Emigranten und Republikanern, die sich auf dem Meere treffen und wüthend einander anfallen (1848), gestrandete Fischer (1851); dann von einer stilleren Bewegtheit „die leere Wiege“, an der ein bretonisches Bauernpaar sitzt, in dumpfem Schmerz versunken. In diesen Kompositionen ist eine gewisse Größe der Bewegung, während die Malerei schwächer ist und zwischen matten und grellen Tönen schwankt. Neuerdings geht der Künstler bisweilen zu idealen Vorwürfen über (die sieben Todsünden in Frauengestalten versinnbildlicht, Agrippina, Perseus), wobei er jedoch seine im Ganzen realistische Anschauung nicht aufgibt. —

In der jüngsten Zeit ist auf diesem Felde noch Eugène Leroux (nicht zu verwechseln mit dem Lithographen gleichen Namens) zu Ansehen

gekommen. Er behandelt wie Fortin das Innenleben der Bretonen, aber, indem er ihm gleichfalls die rauhe Schlichtheit der Natur läßt, mehr von der anmuthigen und gemüthlichen Seite, die auch diesem Kreise sich abgewinnen läßt. In dieser Weise ist namentlich sein „Neugeborener“ (Salon 1864, im Luxembourg), wobei die Mutter noch im Wochenbette liegt, der Vater an der Wiege mit dem Kinde beschäftigt und die Magd an ihrer häuslichen Arbeit ist. Hier macht auch die Stube bei aller Dürftigkeit durch die Treue, womit das Geräthe wiedergegeben ist, ohne daß es sich vordrängte, einen wohnlichen Eindruck. Der Künstler hat eine einfache und unbefangene Naturempfindung, der er, wenn auch seine Formengebung noch unsicher ist, doch durch die feine Stimmung des Kolorits und einen satten Vortrag einen anziehenden Ausdruck zu geben weiß. — Bei den Malern der Bretagne sind endlich noch St. Germain, Charles Poussin und der schon unter den Realisten angeführte Guerard zu erwähnen. —

Auch andere Provinzen Frankreichs haben ihre besonderen Darsteller gefunden; doch wie keine von ihnen der Bretagne an ursprünglicher Kraft des Stammcharakters gleichkommt, so sind auch unter diesen keine Talente von entschiedener Eigenthümlichkeit. Indessen haben sich dem Elsaß, wie wir gleich sehen werden, seit einigen Jahren tüchtige Künstler zugewendet und in diesem Kreise Werke hervorgebracht, die in ihrer Art auch den besten jener bretonischen Bildern nicht nachstehen. — Emile Loubon (1809—1863; er war Direktor der Zeichenschule zu Marseille) hat Scenen aus dem Landleben des südlichen Frankreichs, insbesondere der Provence, behandelt, in einer realistischen Weise, die auch seltsame und häßliche Motive der Darstellung werth findet und gern das harte Leben auf dem trockenen staubigen Boden des Südens hervorhebt. Ueberhaupt spielt die Landschaft bei ihm eine große Rolle, nimmt die Figuren öfters ganz in sich herein und setzt sie fast zur Staffage herab. In seinem Kolorit merkt man den Einfluß der romantischen Schule, wie er denn mit Decamps und Roqueplan befreundet war; doch ist ihm eine bunte Härte eigen geblieben. — Auguste Jeanron (geb. 1809) schildert mehr das Volksleben der nördlichen Provinzen, hat sich aber auch auf anderen Gebieten, sogar in der religiösen Legende umgethan. Seine Anschauung ist ebenfalls durchaus realistisch, wie er denn auch den Realismus mit der Feder verfochten und einmal, angeregt zudem durch seine Freundschaft mit Ledru-Rollin, das Leben des Proletariers in zwölf Episoden dargestellt hat. Ein mittelmäßiges Talent, aber bezeichnend für jene modernen Franzosen, welche durch die

Seltsamkeit und Verschiedenheit der Vorwürfe das Auge anziehen wollen. Dahin gehören auch seine Bilder von Zuaven aus dem italienischen Feldzuge in dieser oder jener beliebigen Situation. Neuerdings, da er an die Stelle Loubon's in Marseille getreten, ist er ebenfalls zum Süden übergegangen. — Der Darstellungen aus den Pyrenäen von Guillemin und Sain ist schon gedacht. Außerdem lassen sich hier etwa noch erwähnen: Auguste Delacroix (auch Aquarellist und im Marinebild bewandert), Gustave Morin, Paul Soyer, Nicolas Berthon, der Letztere mit Genrescenen aus der Auvergne, welche malerische Begabung, aber zugleich eine extreme realistische Richtung bekunden. — Halb zur französischen Schule läßt sich endlich der Schweizer Edouard Girardet (geb. 1819) zählen, der, wie sein Vater und sein Bruder Paul, auch als Kupferstecher thätig ist. Er schildert in gefälliger Weise das Kleinleben seiner Heimath, in täglichen Vorgängen von natürlichem und heiterem Charakter, mit einer kühlen durchsichtigen Färbung und mit fleißigem aber nüchternem Vortrag.

Eine eigene Gattung bilden die Darstellungen aus dem Elsaß. Dieses hat sich in seinem bäuerlichen Leben einen gemüthlichen Zug bewahrt, der an deutsche Art und Weise erinnert und den Maler anregt in dieses schlichte Dasein eine tiefere Innigkeit und Seele zu legen, in der besonderen Erscheinung des Stammes zugleich allgemein menschliches Leid und Glück energischer zum Ausdruck zu bringen. Der angesehenste Maler dieser Richtung ist Gustave Brion. Schon in den Scenen die er zum Vorwurf nimmt klingt die ernste Auffassung an, welche die einschneidenden, die festlichen Momente gleichsam aus dem Leben des Landmanns hervorhebt. Insbesondere gehören hierher: „Begräbniß in den Vogesen“, arme Landleute ziehen und begleiten in einer schneeigen grauen Winterlandschaft auf einem grobgezimmerten Schlitten einen Sarg vorwärts; Bauern aus dem Schwarzwald an einer „wunderthätigen Heilquelle“; Flößer, stämmige derbe Gestalten, einen großen Holzzug lenkend, der den Rhein hinabtreibt (diese drei auf der Ausstellung von 1855); ein Begräbniß am Rhein, der Nachen mit dem Sarg stößt eben vom Ufer ab, an dem theilnehmende Freunde stehen, die den Abfahrenden das Geleit gegeben (1859); der Hochzeitszug durchs Dorf (s. die Abbildung);*) das Hochzeitsmahl, wozu sich eben die Geladenen einfinden (beide von 1861); Landleute auf der Rast im Walde bei einer Wallfahrt (1863, im Luxembourg); „Dreikönigstag“, wo drei ver-

*) Gest. von Girardet; auch photographirt in der Goupil'schen Sammlung.

Hochzeitszug im Elsaß. Von Gust. Brion.

vermummte Knaben der in behaglicher Stube um den Tisch versammelten Familie feierlich ihren komischen Besuch abstatten. Die Bauern Brions haben immer den Typus des Stammes und den Ausdruck unbewußter Befangenheit in ihrem kleinen Kreise; sie sind natürlich in ihrem Gebahren, wahr und bequem in ihren Bewegungen. Dabei ist in den Bildern ein warmer voller Ton, der die entschieden ausgesprochenen Lokalfarben zu einer ernsten und eigenthümlichen Stimmung verbindet. Nur lassen — davon abgesehen, daß die Ausführung öfters flüchtig und etwas obenhin ist — der Ausdruck der Köpfe und die Durchbildung der Form überhaupt zu wünschen übrig. Daher mag es wenigstens zum Theil kommen, daß es den Gestalten an dem vollen Zug des inneren Lebens fehlt, der unmittelbar zur Phantasie des Beschauers spricht; es ist ihnen zu viel von der dumpfen und schwerfälligen Realität geblieben. Die Anschauung des Malers hat nicht Humor, oder vielmehr nicht Fluß und Freiheit genug, um uns über die dürftige Enge dieser Welt, worein sie uns versetzt, zugleich zu erheben. — Auch Charles Marchal, der früher im modernen Pariser Leben gern Motive ungewöhnlicher Art suchte — wie eine Begegnung von Masken nach einem Faschingsball mit barmherzigen Schwestern — hat sich mit Glück dem Elsaß zugewendet. Seinen ländlichen Scenen gibt er gern einen leisen humoristischen oder sentimentalen Anflug und fügt so zur Wahrheit der Bewegung und des Ausdrucks, worauf er sich wol versteht, noch einen besonderen Reiz. Auch strebt er, wenigstens für die Frauengestalten, bei aller Treue gegen ihren volksthümlichen Typus, nach Anmuth der Erscheinung. Von seinen Bildern sind zwei im Luxembourg: „Lutherchoral", an frühem Morgen von jungen Elsässerinnen vor den Häusern gesungen (1863), und der „Mägdemarkt", Bäuerinnen, welche reihenweise an der Straße stehen und mit Dienstherren unterhandeln um gedungen zu werden (1864). Die Absicht der Naivetät fühlt man hier übrigens schon aus der Komposition heraus, die sich vorsätzlich genau an die Realität hält. Eine recht liebenswürdige Empfindung sprach aus dem Bilde von 1866, dem der Künstler den Namen „Frühling" gegeben: eine hübsche Bauerndirne im Sonntagsstaat steht in ihrer Stube an den Tisch gelehnt und schaut sinnend durch's offene Fenster in's Grüne hinaus. In der Zeichnung fehlt es Marchal ebenfalls an der Präcision, und seinem Kolorit, das Ton und Luft hat, thut ein kreidiges Weiß Eintrag. — Dieser Gattung läßt sich noch Felix Haffner zutheilen, der sich außerdem in Landschaften und dekorativ behandelten Thierstücken versucht hat. Seine realistische Art zeugt

von guter Beobachtung; aber sein hellbuntes schillerndes Kolorit ist ohne alle Stimmung. — Auch der früher erwähnte Schutzenberger ist auf diesem Felde mit Geschick thätig gewesen, ebenso Théophile Schuler, der übrigens den Charakter dieses Landvolkes wirksamer und treffender in seinen Zeichnungen wiedergibt als in seinen Bildern. — An dieser Stelle muß endlich Gustave Jundt genannt werden, der vornehmlich das badische und tyroler Landvolk zu seinem Gegenstande nimmt. Bei ihm wiegt die komische Auffassung des Bauernlebens vor, wie er denn gern Momente schildert, in denen das gutmüthig Täppische und Unbeholfene desselben oder der Kontrast seiner noch derben Natürlichkeit mit der Kultur der Zeit an den Tag tritt. Solche Scenen sind „die Einladung zur Hochzeit“ die von zwei herausgeputzten badischen Bauern verlegen hervorgebracht wird (1859); der „Neugeborene“, ein Tyroler, der offenbar in seinem Dorfe einer der Vornehmsten ist, empfängt schmunzelnd in der Wochenstube die Glückwünsche der Nachbarn über seinen Sprößling, den neben ihm die Pathin in Windeln auf dem Arm hat (1861); „ein Sonntag im Museum des Großherzogs“,*) Schwarzwälder Bauern in stummer Verwunderung vor antiken Statuen (1864), und eine verregnete Hochzeitspartie (1866). —

Neuerdings haben sich in der Schilderung des Landlebens, zum größten Theil ebenfalls auf den Pariser Ausstellungen, einige deutsche Maler hervorgethan, die den besten jener Franzosen wenigstens gleichkommen, wenn sie sie nicht übertreffen. Es sind Knaus, Anker von Bern, Salentin, der jüngere Meyerheim, Schlösser und Vautier, dieser wol von Allen das größte und ächteste Talent. Fast Alle haben, wenn auch Einige der Düsseldorfer Schule angehören, in Frankreich ihre Studien gemacht oder vollendet und hier ihr Geschick malerischer Behandlung ausgebildet. Was sie aber vor jenen auszeichnet, ist die harmlosere Auffassung und die ernstere sorgfältigere Ausführung. Sie haben nicht wie die Franzosen jene Absichtlichkeit der Naivetät, welche um jeden Preis den Schein der unbelauschten und auf ihrer zufälligen Realität ertappten Natur erreichen will; sie wollen ferner nicht blos die charakteristische Hülle der Stämme geben — ein Reiz der sich bald abstumpft — sondern zugleich das menschlich Seelenvolle, die franke und ungebrochene Empfindung, welche dieser einfachen Menschenart noch innewohnt; sie begnügen sich endlich nicht, wie eine gute Anzahl der Genannten, mit einer skizzenhaften und auf Effekt berechneten Gewandtheit. Andrerseits freilich begehen sie öfter den Fehler eine Situation zu wählen,

*) Nach dem Original phot. von Bingham.

welche über die malerische Erscheinung hinausgeht und sich ansieht wie ein lückenhafter Auszug aus einer „Dorfgeschichte“, oder eine Scene, die diese kleine Welt dem Gelächter des draußenstehenden gebildeten Beschauers preisgibt, wo dann der einfache Landmann zum einfältigen Bauer wird im Kontrast zum Städter. Damit aber wird den Figuren ihre Seele ausgeweidet, das unendliche Recht ihrer eigenen Existenz genommen; sie werden zu den Männchen eines illustrirten Witzes, die nur für den einen Moment der Darstellung ein nothdürftiges Scheinleben fristen. Das hängt freilich damit zusammen, daß nothwendig der modernen Genremalerei jener Humor der tiefeindringenden und vertrauten Beobachtung fehlt, womit die Niederländer ihre eigene Welt zum Gegenstand der Kunst machten. Diese legten in das geringfügige Treiben ihrer Bauern ein erfülltes gediegenes Leben, eine ganze Welt, und diese voll in sich befriedigte Energie des Daseins, welche die ganze Erscheinung durchdrang, hob sie zugleich über die Beschränkung der kleinen Existenz hinaus in das allgemein Menschliche. So erhielt auch der Ausdruck stiller Behaglichkeit oder bäurischer Lust eine unendliche Tiefe, wie andrerseits aus dieser beseelten Welt auch auf das geringste Geräthe ein Streiflicht fiel und so unter der vollendenden Hand des Künstlers unendlich werthvoll wurde. Jetzt aber, da das Bauernleben der Bildung und Gesittung des Zeitalters gegenübersteht und von ihr beleuchtet wird, jetzt ist es kaum mehr möglich, in diesem kleinen Kreisausschnitt ein Spiegelbild der ganzen Welt zu finden.

C. Das Sittenbild des Auslandes, namentlich des Orients.

Auch in dem Volksleben fremder und ferner Nationen hat sich die moderne Genremalerei einen neuen Stoffkreis erschlossen. Sie findet hier, namentlich in den Stämmen des Südens, außer dem Reiz eines eigenthümlich ausgeprägten Wesens noch die kräftigen Formen und die malerische Erscheinung unvermischter Racen. Freilich muß sie darauf verzichten das gediegene Dasein erfüllter Naturen zu schildern; denn, wie von der Gesittung, so sind auch von dem tieferen Leben des Zeitalters jene Völker unberührt geblieben. Doch diesen beseelteren Schein suchen auch die Maler nicht, sowenig wie die Schönheit geläuterter Formen. In dieses Gebiet ist der Realismus nicht minder eingedrungen; er bestimmt die künstlerische Anschauung und verbindet daher absichtlich mit dem malerischen Schein die zufällige Bedingtheit und Härte der Wirklichkeit. In voller Naturwahrheit

soll jene entlegene Welt vor dem Beschauer stehen, wie gegenwärtig, ihr eigener Charakter nur um so energischer hervortreten durch die Realität ihres ursprünglich schönen, nun aber von der Noth des Daseins mitgenommenen Leibes.

Vor diesen entschiedenen Realisten ist Eugène Giraud (geb. 1806, als Maler bedeutender denn als Kupferstecher) zu nennen, der spanische, italienische und orientalische Genrescenen immer nur aus dem Gesichtspunkte eleganter und gefälliger Wirkung behandelt hat. Wie er zuerst dem Zeitalter des Rokoko, etwa nach der Art des Watteau, heitere Vorwürfe abzugewinnen wußte, so faßt er auch das Sittenleben jener südlichen Stämme von ihrer anmuthigen Seite. Insbesondere hat er mit seinen spanischen Bildern bei dem größeren Publikum Beifall gefunden; eins der besten ist der „Tanz in einer Schenke von Granada“ (1853, im Luxembourg.) Den kecken und wollüstigen Bewegungen der Tanzenden läßt sich eine gewisse Lebendigkeit nicht absprechen; in den belaubten Platz am Hause fällt das Sonnenlicht und spielt lustig auf den gar frischen schillernden Stoffen der Frauenröcke. Alles ist farbig, leuchtend und lebhaft, hat aber zugleich jene glänzende und unwahre Koketterie der Erscheinung, die wir als ein Merkzeichen der Modemaler angetroffen haben. Auch aus dem Orient, mit dem sich Giraud neuerdings vornehmlich abgibt, holt er sich solche Motive, die einen starken Anflug von sinnlicher Grazie haben: schöne Frauen im Harem in durchsichtigen Gewändern (1863), oder eine braune Tänzerin von Cairo, eine Almeh (1866), deren bronzener Leib in wollüstiger Wendung aus dem nachlässig umgeworfenen Kleide sich hervorschmiegt. In solchen Bildern verräth sich deutlich unter dem Schleier des fremden Typus das Phrynegesicht moderner Sinnlichkeit.

Dagegen sucht Alfred Dehodencq den eigenen Charakter des spanischen Lebens in Form und Bewegung, Lokal und Kolorit treu wiederzugeben. Ihm ist es, wie überhaupt den Malern seiner Gattung, darum zu thun, mit dem Reiz malerischer Wirkungen eine treffende Sittenschilderung zu verbinden. In neuerer Zeit hat er, indessen mit weniger Glück, morgenländische Scenen, namentlich das jüdische Leben in Marokko, behandelt. Er versteht sich auf die Charakteristik der Typen und, obschon seine Zeichnung zu flüchtig ist, auf Energie der Bewegung; sein Kolorit will im Lichte des Südens die vollen Lokalfarben entschieden gegen einander wirken lassen, versieht es aber in der abdämpfenden Harmonie des Gesammttons. — Achille Zo hält sich mit Vorliebe an das Treiben der spanischen

Zigeuner. Seine Figuren haben den freien Zug dieses sorglosen Lebens; doch gelingt ihm insbesondere das warme Lichtspiel des südlichen Himmels. — Hierin steht ihm Jules Worms nach, überhaupt ein kleineres Talent. — Théodore Valerio (geb. 1819) behandelt mit Geschick, insbesondere in Aquarellen und Radirungen, die Typen, Trachten und Gebräuche der slavischen Stämme, zumal der Donauprovinzen: Ungarn, Wallachen, Serbier, oft wandernde und musicirende Zigeuner. Seine Darstellung hat einen vorwiegend ethnographischen Anstrich. — In einem ganz anderen Kreise hat sich mit Talent Isidore Patrois eingebürgert. Er schildert mit fester Zeichnung, welche aus dem Stammcharakter, ohne ihn zu verwischen, eine gewisse Schönheit zu entbinden weiß, und in einem warmen leuchtenden Ton einfache Zustände aus dem russischen Kleinleben. Seine neuesten Bilder aus der Geschichte der Jungfrau von Orleans sind weit weniger gelungen. — Endlich ist auch das italienische Volksleben, im Unterschiede von der edleren Auffassung L. Roberts und seiner Nachfolger, in der Härte und Gewöhnlichkeit seiner natürlichen Erscheinung zum Gegenstand der Darstellung geworden. In dieser Hinsicht sind François Reynaud, der der realistischen Weise seines Lehrers Loubon treu geblieben, Jules Salles und Jaques Clère anzuführen. Keiner von ihnen kommt übrigens dem Schweizer Alfred van Muyden gleich, der sich in Paris ausgebildet hat und von den Franzosen öfters zu den Ihrigen gezählt wird. Er weiß das Familien- und Kleinleben der römischen Kontadini von seiner gemüthlichen Seite mit natürlicher Anmuth und in einem feinen, etwas kühlen Kolorit zu schildern.

Auch von dem Orient haben, nachdem er seit Delacroix und Decamps, andrerseits seit dem Landschafter Marilhat (vergl. das folgende Buch) in den Gesichtskreis der modernen Kunst aufgenommen ist, die Genremaler in ausgedehntem Maße Besitz ergriffen. Die naturalistische Anschauung ist hier nicht weniger vorherrschend als in jenen Gattungen. Die Darstellung geht ebenfalls auf die zufällige und mitgenommene Realität der Erscheinung aus, aber in dem Duft und Schimmer der südlichen Luft und in dem heißen Einklang der ungebrochenen und doch gleichsam verkochten Lokaltöne des farbenreichen Morgenlandes. Zumeist wird das figürliche Leben mit der Landschaft in fast gleichem Werthverhältniß verbunden. Diese enge Verknüpfung gibt sich durch das eigene Wesen des Morgenlandes, da in ihm

der Mensch mit der Natur wie verwachsen ist und von dem an sie festgebundenen Leben seinen Charakter empfängt. Daher vermischen sich hier in einigen Künstlern die Unterschiede zwischen Genre und Landschaft und führe ich an dieser Stelle nur diejenigen an, bei denen das Sittenbildliche und damit die Figuren entschieden vorwiegen.

Der Bedeutendste von Allen und überhaupt eins der größten Talente der jüngsten Zeit ist Eugène Fromentin (geb. 1819), ein Schüler des Landschafters Cabat. Er hat wie Keiner verstanden das dumpfe und brütende sowol als das in der Thätigkeit straffe und angespannte Wesen der orientalischen Menschen, andrerseits den ungemein feinen und lichten Luftton, worin die ganze Natur wie im zartesten Aether schwimmt, mit einer eigenthümlichen Meisterschaft wiederzugeben. Seine Weise ist insofern realistisch, als sie die Natur im Typus der Race, wie im Charakter der Bewegung und in allen äußeren Bedingungen genau nach dem Leben erfaßt. Aber sie gibt der Erscheinung immer einen gewissen Adel, einen breiten Wurf und zeigt namentlich in dem durchaus eigenen Kolorit ein ideales Element. Man sieht, er ist im Orient nicht nur zu Hause; sondern in seine Anschauung hat er ihn ganz aufgenommen und dann wieder zu einem wahren und doch von der Individualität des Malers durchgeistigten Bilde entlassen. Von genauer Kenntniß des Orients zeugen auch seine literarischen Arbeiten „Un été dans le Sahara“ und „Un an dans le Sahel“; sie bekunden außerdem einen feinen eindringenden Sinn und eine nicht gewöhnliche Gabe der Schilderung. Was nun aber seine Meisterschaft ausmacht, ist mehr noch, als die Sicherheit und Leichtigkeit der immer das Wesen der Form treffenden Zeichnung, die merkwürdige Fähigkeit, den Ton und die Luftstimmung des Orients in allen Tages- und Jahreszeiten mit ächtem malerischem Reiz zu vergegenwärtigen. Dazu kommt seine besondere Art und Weise die Lokalfarben in satten und doch leuchtenden Tönen auszusprechen, sie rein und voll durch die Vermittlung zarter Halbtinten zusammenzustimmen und doch jedesmal sein Kolorit in einem bestimmten Gesammtton zu halten. Ja hierin geht er wol bisweilen zu weit, er bemüht sich zu sehr, eine weiße, bläuliche, gelbliche Tonleiter vorwalten zu lassen. Endlich die ungewöhnliche Art der Ausführung: leicht und dünn sind die Farben hingesetzt, fast nur getuscht, wie ein duftiger Schleier über die Leinwand gezogen, ohne daß es den Tönen an Tiefe noch an Leuchtkraft fehlte. Für den ersten Blick hat diese Ausführung etwas Skizzenhaftes, aber man sieht bald, daß die Bestimmtheit der Erscheinung nicht darunter

Arabische Reiter. Von **Fromentin.**

Digitized by Google

leidet. Freilich muß man zugestehen, daß diese Malerei fast überfeinert ist, Fülle und Körperhaftigkeit vermissen läßt; auch verfällt sie, wo sie fester verfahren will, in eine Art Trockenheit. Fromentin ist mit Courbet und Millet, zu denen er das gerade Gegenstück bildet, ein bezeichnendes Beispiel für jenes Bestreben der modernen Kunst, die Ausbildung der Technik so weit wie nur immer möglich zu treiben. Sie ist dabei an die äußerste Grenze angelangt, wo, wie wir schon im ersten Kapitel sahen, die Technik, die Weise des Vortrags, zum selbständigen Reizmittel werden will und die Originalität in Manier umschlägt.

Die Landschaft, welche der Meister insbesondere in ihrem Wüstencharakter treffend vergegenwärtigt, spielt immer bei ihm eine große Rolle, ordnet sich aber unter, sobald die Figuren eine selbständige Bedeutung haben und nicht blos Staffage sind. Eines der ersten guten Bilder war „eine Audienz bei einem Khalifen", der umgeben von seinen Verwandten und Dienern unter dem Portikus seines Hauses die Huldigung verschiedener Stämme von ihren Vertretern entgegennimmt, im Salon von 1859. In derselben Ausstellung war noch „eine Straße zu El-Aghouat", die das Leben im heißen Süden ausdrucksvoll versinnlicht; Araber schlafen im Schatten der Häuser, auf der Sonnenseite liegt die schlagende Gluth des Mittags, das Ganze ein Bild des in die durchglühte Luft der tropischen Natur wie versenkten Daseins. Anmuthig veranschaulicht „der Hirte in den kabylischen Bergen", gelassen zu Pferd seinen Weg verfolgend, die Einsamkeit des arabischen Landlebens. Eine energische Leidenschaftlichkeit der Bewegung ist dagegen in den reitenden Boten, die wie der Wind über die Ebene sprengen (beide im Salon von 1861, letzteres im Luxembourg, s. die Abb.). Eine ganz andere Stimmung ist wieder in dem „arabischen Bivouak bei Tagesanbruch" von 1863. Noch kämpft der blasse Schimmer des Tages mit der Nacht und schlafen die Araber bei ihren dunklen Zelten; nur eine Frau hat sich erhoben und ist daran den Pferden ihr Futter zu geben. Vortrefflich ist die tiefe Ruhe der schwindenden Nacht ausgedrückt und im Gegensatz dazu die thauige Frische des Morgens, unter deren leisen Schauern Erde und Menschen zu erwachen scheinen. Wieder in verschiedener Weise ist der „Falkner", ein junger nerviger Araber auf stürmendem Pferd, ganz aufgegangen in Jagdlust und wilder Bewegung. Und so sind immer die Werke des Meisters der volle Ausdruck einer einfachen aber eigenthümlichen Stimmung des arabischen Naturlebens. Nur ist in seinem neuesten Gemälde — von 1866 —, einem Nomadenstamme auf dem Marsche,

kleinen Figuren in einer reichen Landschaft, das Ineinanderspiel der mannigfaltigsten Lokalfarben übertrieben, wodurch sich die Wirkung zersplittert und das Kolorit fleckig wird, während in ein paar anderen Bildern von 1864 und 65 ein besonderer eintöniger Effekt zu stark vorwiegt. Sollte auch Fromentin jenem Schicksal unterliegen, das manche der jüngeren Talente, indem sie immer in demselben Kreise sich bewegen, über das wahre künstlerische Maß so bald hinaustreibt? —

Nur kurz kann ich bei den übrigen Malern dieser Gattung verweilen. Es sind alles Realisten von gröberem Schlage, weniger edel in der Behandlung der Form und auf sonderbare, oft gewalsame Lichtwirkungen aus; wie auch meistens die Gruppirung und Bewegung der Figuren das genaue Abbild der Wirklichkeit, aber einer ungewöhnlichen, geben will. Sie schildern größtentheils die Sitten und Gebräuche der Araber eingehender, als es Formentin gethan hat. Talent und Geschick sind auch hier zu finden. Dahin gehören Théodore Frère, der Bruder des oben genannten Edouard (geb. 1808), der auch Architekturbilder aus dem Orient gebracht hat; Léon Belly, der früher mehr Landschaften malte, nun aber auch die Menschen in einfachen Lebenszuständen und im vollen Sonnenlicht eines wolkenlosen Himmels zu beobachten weiß („Pilger nach Mekka" von 1861 im Luxembourg); aus der jüngsten Zeit noch Gustave Guillaumet, der in der Ausbreitung gleichmäßiger Lichtstimmungen tüchtig ist („Abendgebet in der Sahara" von 1863 im Luxembourg), und Edouard Magy, der die Situation seiner lebendig bewegten Figuren auch im Kolorit charakterisirt, aber die Landschaft gar zu oberflächlich behandelt. Louis Mouchot, auch als Landschafter thätig, schildert das Leben in den Straßen von Cairo, wobei die malerische Architektur ebensoviel zur Wirkung beiträgt, als die ihren Geschäften nachgehenden Menschen. Seine Bilder sind warm und leuchtend durch das Spiel des einfallenden Sonnenlichts mit dem Dunkel der Schatten auf den reichen Lokaltönen. Noch ist hier Albert Pasini, ein geborner Italiener, zu nennen, der seltsame Beleuchtungen liebt und neuerdings, nachdem er Scenen aus dem arabischen Leben behandelt, mit gleicher Gewandtheit zu persischen Motiven greift. Von den übrigen Malern, die von der Landschaft nur zuweilen zum Genre übergehen, wie Berchère, Bellel u. s. f. wird im siebenten Buch die Rede sein.

Diesen Künstlern lassen sich einige Andere anschließen, welche das algierische Volksleben von seiner edleren Erscheinung fassen und an ihm eine gewisse Formenschönheit zum Ausdruck bringen wollen: Leopold de Mon-

lignon (z. B. arabische Bettlerin mit ihren Kindern) und namentlich die pseudonyme Henriette Browne. Letztere hat sonst moderne Genrescenen aus den nächstliegenden Lebenskreisen geschildert, dann aber Frauen im türkischen Harem (Salon von 1861), in einer eleganten und hellen Tonleiter, die an ihren Lehrer Chaplin erinnert. Sie ist außerdem bekannt durch ihre tüchtig gemalten Bildnisse. — Vor Allen jedoch sind in der figürlichen Darstellung des Orients die Zeichnungen von Alexandre Bida (geb. 1823) hervorzuheben. Einige seiner Blätter, wie die betenden Juden vor der salomonischen Mauer (1857)*) und die maronitische Predigt in dem Libanon (1859), sind auch in Deutschland durch den Kupferstich bekannt geworden. Er hat außerdem die verschiedensten Scenen aus dem heutigen morgenländischen Leben in figurenreichen Darstellungen behandelt. Nicht nur gibt er jedesmal in einer Mannigfaltigkeit lebensvoller Individuen den Charakter der Typen, der Bewegungen und das Detail der äußeren Erscheinung, sondern auch die Luftwirkungen, den leuchtenden Ton und das warme Helldunkel des Südens, und bringt so in die Zeichnung ein malerisches Element. Dabei ist die Formengebung sorgfältig und durchgeführt; sie zeugt von gediegener Kenntniß und einer ungewöhnlich geübten Hand. Die realistische Auffassung zeigt sich freilich auch in der Zufälligkeit, der Zersplitterung der Anordnung, welche die Figuren genau so neben und hinter einander stellt, wie sie gerade dieser oder jener Augenblick zusammenführen mag. Der Künstler hat eine eigene Ausführungsweise: er modellirt auf dem getuschten Blatt mit Hülfe von Radirnadel und -messer, indem er die dunklen Tuschtöne wegnimmt und so die Taillen durch den weißen Grund des Papiers herstellt. In seine Zeichnungen kommt dadurch eine eigene Klarheit und ein höchst deutliches Relief der Erscheinung.

4.

Das Stillleben.

Noch haben wir einen Blick auf das Stillleben, das Blumen- und Fruchtstück zu werfen, das sich als Nebenzweig der Genremalerei betrachten läßt. Was hier den malerischen Reiz ausmacht, das ist der Schein und Schimmer der „todten Natur" — zu der auch das mannigfaltige Geräthe des Kleinlebens zählt —, das Spiel des Lichtes auf der spröderen oder

*) Gest. von Pollet; auch photographirt.

weicheren Oberfläche, das belebende Ineinanderwirken der Reflexe, wodurch Eines im Anderen stärker oder schwächer sich wiederspiegelt. Des Malers Auge hält dieses verschwebende Farbenleben fest, löst den Schein vom Körper ab und erfreut sich nun an dem Glänzen und Leuchten, worin diese kleine Welt ihre gleichsam noch gebundene Seele an das Licht des Tages verräth. Bekanntlich sind die alten Holländer in dieser Gattung Meister. Wie sie in der Beschränkung des häuslichen Daseins einen unendlichen Lebensinhalt, eine Fülle von Gemüth und Charakter fanden, so wußten sie auch mit fühlendem Sinn sein Beiwerk, die Möbel, Stoffe, Küchengeräthe, Blumen und Früchte in jenem malerischen Reiz zu erfassen. Und da sie an diesen Dingen ihre Freude hatten, ihren Werth und ihre tiefe Beziehung zu der harmonischen Stille der eigenen Existenz empfanden, so verweilten sie bei ihrer Darstellung mit sorgsam vollendender Hand. Auch kam so in ihre Bilder ein Hauch von menschlicher Theilnahme; der Beschauer fühlt es heraus, daß diese scheinbar geringfügigen Gegenstände in ihrem Leben eine Rolle spielten. Diese intime Anschauung fehlt natürlich den modernen Malern des Stilllebens, wie ja dafür die Zeit selber, von ganz anderen Interessen bewegt und in rastloser Umbildung begriffen, nur einen flüchtigen und gleichgültigen Blick hat. Daher bieten die hierher gehörigen Werke bei aller Geschicklichkeit kein tieferes Interesse. Nur ein äußerlicher Sinn für geschmackvolle Nachbildung und malerische Wirkung spricht aus ihnen, und fast immer merkt man, daß ihre Objekte ungebraucht, absichtlich hingelegt und hingestellt sind, um dem Maler als Modell zu dienen. —

Seit lange hat die Blumenmalerei in Lyon ihre Stätte, da sie zugleich einen wesentlichen Zweig der Seidenfabrikation bildet und diese zur Kunstindustrie erhoben hat. Zwar zählt nicht hierher Joseph Redouté (1759—1840), der, schon unter der Republik thätig und von Napoleon sehr geschätzt, das ganze Pflanzenreich in Aquarell — worin er eine eigene Meisterschaft hatte — mit staunenswerther Genauigkeit, meistens zu wissenschaftlichen Zwecken, behandelt hat. Er wurde dann, namentlich durch seine Werke über die Liliaceen und die Rosenarten zu europäischem Ruf gelangt, der begünstigte Blumenmaler der verschiedenen Höfe, die er in raschem Wechsel sich folgen sah. Dagegen ist der erste Künstler der neueren Zeit auf diesem Gebiete, Simon Saint-Jean (1808—1860), in Lyon geboren und — kurze Aufenthalte in Paris abgerechnet — zeitlebens geblieben. Seine Blumenstücke waren gesucht und wurden bis vor Kurzem

mit hohen Preisen bezahlt. Sie sind mit Geschmack angeordnet — bisweilen mit leiser sentimentaler Beziehung auf einem Grabe, in Ruinen, um ein Madonnenbild (die beiden Letzteren in Luxembourg) — sorgfältig ausgeführt und mit Sinn für eine heitere leuchtende Farbenwirkung, dabei nicht kleinlich behandelt. Aber seine Blumen haben etwas Metallisches, einen trockenen und durchsichtigen Glanz; auch fehlt ihnen das Leichte und Freie der umhüllenden Luft. So steht er hinter der zarten und vollendeten Weise eines Huysum, der das feine Gewebe der Blumen, ihren unfaßbaren Flaum mit wunderbarem Schmelz fühlen läßt, weit zurück. — Freier und malerischer ist Alfred Chabal-Dussurgey, (geb. 1815), wenn er gleich die gewandte Sicherheit Saint-Jean's nicht hat; ebenso Jean Reignier (geb. 1814). Dieser insbesondere gibt seinen Stillleben eine tiefere Bedeutsamkeit, wie z. B. den „drei Kränzen", wovon der eine von Cypressen auf einem grobgezimmerten Holzkreuze am waldigen Flußufer hängt, während die beiden anderen, von Rosen und Lorbeeren gebunden, den Strom hinabtreiben. — In anderer Weise suchen Joanny Maisiat und André Perrachon vor Allem eine warme koloristische Wirkung; Blumen und Früchte sind ihnen nur Mittel für den selbständigen Reiz malerischer Behandlung. — Außerdem wären etwa aus diesem nicht kleinen Kreise noch hervorzuheben Robie, Ghéquier, Petit, und von Frauen die Desportes, Saint-Albin und Puyroche-Wagner. — Durchaus verschieden von diesen Malern ist Charles Monginot, ein Schüler von Couture. Er faßt in der koloristischen Weise seines Lehrers das Stillleben von Blumen und Früchten auf großen Tafeln rein dekorativ, in einem lichten und lauten Farbeneinklang, mit keckem oft gar zu flüchtigem Vortrag. So z. B. seine „Gülte" vom Jahre 1861: ein Edelmann aus der Zeit Ludwigs XIII. besichtigt mit seiner Dame die im Schloßhof reich angehäuften Fruchtzinsen seiner Insassen. Indessen fehlt es hier an dem weisen Maß, womit ein Weenix solche Scenen als die festliche Außenseite eines in Lust und Pracht rauschenden Lebens komponirte, wie auch an der anziehenden Treue, mit der dieser Meister in breiter und doch sorgsamer Ausführung das heitere malerische Scheinen der Dinge wiedergab. — Bloß dekorativ sind auch die hell gehaltenen großen Stillleben von Emile Faivre.

Nicht bloß Blumen und Früchte, sondern auch die Geräthe des täglichen Lebens im Helldunkel des geschlossenen Raumes behandelt Alexandre Couder, der sich außerdem in kleinen Genrebildern versucht hat, in einer zierlichen, aber etwas harten und nüchternen Weise. Mehr Stimmung

weiß Charles Giraud (geb. 1819) in die Darstellung prächtig oder behaglich eingerichteter Gemächer zu bringen, wobei er der Belebung des Raums mitunter durch einzelne Figuren, wie etwa die eines Gelehrten am gothischen Kamine, nachhilft. Auch allerlei Waffen und kostbare Geräthe vergangener Zeiten stellt er mit malerischem Geschick zusammen. Indessen haben oft seine Innenräume die kalte Eleganz des Neuen und Unbewohnten.

Wir wollen von dieser Malerei des Kleinlebens, die auf die Dauer unser Interesse nicht fesseln kann, mit zwei Meistern Abschied nehmen, welche beide ihre Bewunderer haben und im entschiedensten, für die Vielseitigkeit der modernen Kunst bezeichnenden Gegensatze stehen. Der Eine ist Blaise Desgoffe. Er malt Gefäße, Vasen, Schaalen und Kannen von getriebenem Metall, Bergkrystall oder venetianischem Glas, von orientalischem Achat, Amethyst oder Onyx, dabei fein gearbeitete Schmuckstücke aus der kunstvollen Zeit der Renaissance, Edelsteine und alte Elfenbeinfigürchen, und was dergleichen kostbare Kuriositäten einer an seltenem Material sich erprobenden Industrie sind. Und zwar mit einer wahrhaft staunenswerthen Treue der Nachbildung, mit einer Glätte und Sauberkeit, die jede Willkür, jede Zufälligkeit der Hand ausschließt; daher auch die Bilder auf Holz gemalt sind, weil das Korn der Leinwand dem Künstler zu grob ist. Täuschend ist jeder Schein, jeder Reflex, jede Spiegelung festgehalten; der Glanz der Edelsteine, das Durchsichtige des Glases, das feinste Gewebe der Stoffe, die kleinsten Adern und Wellen des Achats mit beispielloser Genauigkeit so wiedergegeben, wie wenn die Dinge selber vor dem Auge ständen und der Finger sie berühren sollte, um sich vom bloßen Schein zu überzeugen. Was aber ist damit erreicht? Ein bloßes Kunststück, das nach der ersten Ueberraschung nichts mehr bietet als die Langeweile eines leblosen Abbildes lebloser Gegenstände: ein Stück Museum in einem Stück Spiegel. Dem Holländer genügte der gewöhnlichste Steinkrug, um im Licht, das darauf spielte, zugleich die bürgerliche Behaglichkeit des eigenen Lebens wiederscheinen zu lassen. —

Der Andere dagegen, Philippe Rousseau, schildert selten das Stillleben für sich, sondern meist ein Beieinander von Geräthen, das die trauliche Nähe des Menschen anzeigt, insbesondere in komischer Beziehung zur Thierwelt, welche damit spielt und sich beschäftigt, sich häuslich darin einrichtet, es durcheinanderwirft, gebraucht und zerstört. So hat sich z. B. eine Katze mit ihren Jungen in einem reichen Salon bequem eingenistet; da schleicht sich als „ungebetener Gast“ ein Rattenfänger zum Vorhang

herein und nun wird es wol zum verderblichen Kampf kommen (1851, im Luxembourg). Oder eine „Feldratte" hüpft ängstlich und verlegen zwischen den kostbaren Geschirren eines reich besetzten Tisches, während die „Stadtratte" behäbig und sicher sich zwischen diesen Dingen zu Hause fühlt (1855). Ein ander Mal fällt eine Meute hungriger Hunde über eine mit feinen Gerichten beladene Tafel her, die eben von ihren Herren verlassen ist (1859); oder es schlägt auch ein Affe vor einem aufgeschlagenen Notenheft mit bestialischem Ungestüm die Pauke (1861) u. s. f. Nicht selten ist in solche Bilder eine witzige Anspielung auf Eigenheiten des menschlichen Lebens niedergelegt oder eine Versinnlichung von Fabelsentenzen, welche das malerische Interesse übersteigt. Es ist hier also zu Viel, wovon in Desgoffe zu Wenig war. Namentlich aber ist die Darstellungsweise Rousseau's das Gegenstück zu der des Letzteren. Sie geht auf volle Farbenwirkungen aus und gebraucht dazu die Pracht der Stoffe und Geräthe. Wie sie in das Stillleben gern eine energische Bewegung bringt, welche die Phantasie mit dem Vorher und Nachher beschäftigt, so sucht sie nach einem rauschenden Einklang und kräftigen Tonstimmungen, welche das Auge in Anspruch nehmen. Dazu paßt der überaus kecke und freie, an's Dekorative streifende Vortrag. So begegnen uns in Rousseau noch einmal zwei Merkzeichen der neuesten Kleinmalerei: die flüchtige Virtuosität der Behandlung und die Gleichgültigkeit gegen den eigenen Lebensinhalt der Stoffe insofern, als er an dessen Stelle einen launigen Einfall zu setzen liebt. —

Siebentes Buch.

Die Landschaft.

Erstes Kapitel.

Der Charakter der modernen Landschaft und die Landschaft unter dem ersten Kaiserreich.

1.

Der Charakter der modernen Landschaft.

Kein Zweig der modernen Kunst hat sich so reich und eigenthümlich entwickelt wie die Landschaft. Insbesondere hat sie in Frankreich in geschlossenem Verlaufe alle die Phasen durchgemacht, worin sich die Malerei des Jahrhunderts überhaupt ausgebildet, und, indem sie an allen Gängen derselben Theil nahm, einen selbständigen in sich erfüllten Kreis beschrieben. Dies ist der Grund, weshalb ich aus der bisherigen Darstellung die Landschaft ausgeschieden und sie nun in dem Zusammenhange der ihr eigenen Bewegung betrachte.

Auf den ersten Blick kann es seltsam scheinen, daß gerade unser Zeitalter mit besonderer Liebe und Begabung sich der Landschaft zugewendet hat. Denn seine wesentlichen Charakterzüge scheinen dieser Richtung zu widerstreben. Wir wissen, wie sich der moderne Mensch aus der Natur in die gährende Tiefe geistiger Selbstbestimmung zurückgezogen hat; wir sind am unruhvollen Bau neuer Lebensformen, neuer Weltzustände und daher gleichgültig gegen den harmlosen Frieden eines zuständlichen Daseins. Alle die Eigenschaften, welche dieser Werdeprozeß mit sich bringt, die Reflexionsbildung, die verfeinerte Gesittung, der nüchterne Wetteifer und Konflikt der praktischen Interessen, das zersplitterte Weltleben, endlich unsere ganze vielfach gebrochene und naturlose Existenz — das Alles hat uns zweifelsohne dem Naturleben entfremdet. Zwischen ihm und uns ist nun eine entschiedene

Kluft gezogen. Allein gerade dieser Kontrast übte einen nothwendigen Rückschlag und erzeugte wieder ein tieferes Verhältniß.

Das trat in der Dichtung nicht minder zu Tage als in der Kunst. Französischerseits hatte schon im achtzehnten Jahrhundert J. J. Rousseau wieder die landschaftliche Natur und den ihr eigenthümlichen Zauber entdeckt. Sie war ihm nicht mehr, wie den Rokokopoeten, eine stumme Dekoration, ein bloßes Schaustück, das des menschlichen Blicks nur werth schiene, so lange es die lockeren Spiele von Göttern und Nymphen belebten. Ihm redeten wieder Berg und Wald, Busch und Bach in ahnungsvollen Lauten ihre eigene Sprache; denn mit tief empfundener Verwandtschaft fand er in ihrem leisen Leben den besänftigenden Wiederklang des eigenen erregten Gemüths. Er war darin, beiläufig bemerkt, der Vorläufer des Werther, der uns Deutschen zuerst wieder die innige Beziehung der einfach fühlenden Seele zur Natur aufschloß. Und nicht in nebelhafte mythische oder imaginäre Landschaften führte Rousseau seine Leser, sondern in die stillen Thäler und Wälder seiner Heimath, an ihre Seen und Quellen, unter dem frischen verjüngenden Wehen eines wahrhaftigen Frühlings. Nach ihm kam Bernardin de St. Pierre und wußte, schwächlicher freilich und empfindsamer, mit der unbekannten Zauberpracht und Ueppigkeit der tropischen Landschaft den Natursinn zu reizen. Weit eindringlicher waren die Einflüsse der romantischen Dichtung. Zwar auch Chateaubriand entzückte seine Zeitgenossen zuerst mit der farbenwarmen Schilderung der ungewohnten Schönheit von fernen Landen; aber er verstand doch auch den ächteren Reiz der römischen Kampagna dem inneren Auge vorzuführen. Indeß, erst die eigentlichen Romantiker, Lamartine an der Spitze, gaben dem modernen Naturgefühl für Frankreich seinen wahren Ausdruck; angeregt namentlich von Byron, der selber die Naturschilderung für seine Stärke erklärte und tief auf die Empfindung zu wirken wußte, weil er das landschaftliche Leben in eine feine und ursprüngliche Empfindung aufgenommen. Dies ist auch in Jenen ein durchgängiger Zug: ihr Naturcultus kommt aus einem feinfühligen Gemüthe, das in ihre Bilder Frische, Seele und Bewegung bringt. Nicht in dumpfigen Stuben und nach einem von den Alten hergeholten verschnörkelten Schema construiren diese Poeten die Natur. Sondern sie bringen ihre Tage zu in den Wäldern und an den Bächen der Heimath oder ergreifen den Wanderstab und durchziehen die Welt. Eine Reiselust, wie sie vielleicht kein früheres Zeitalter kannte, trieb schon unter der Restauration dies junge Geschlecht um, nicht zu neuen Städten und Menschen, sondern

in die Stille nach urwüchsigen und wenig betretenen Gegenden. Zum ersten Mal verkehrte wieder der Poet mit der Natur gleichsam persönlich, in unmittelbarem Austausch; er verstand ihr leises Wehen und Flüstern, weil durch seine Seele verwandte Klänge zogen, und wußte es in hell tönenden Wollaut zu fassen. Aber nicht bloß die Pracht reicher und ferner Lande ging nun der poetischen Phantasie auf, sondern auch der einfache anspruchslose Reiz der nächstgelegenen Landschaft, in deren Schilderung z. B. Georges Sand wahrhaft Meister ist. Wenn freilich andrerseits die romantischen Dichter der Natur gegenüber nur zu leicht in ein träumerisches Empfindungsleben versanken und dadurch ihre Werke an Frische und Kraft verloren, so war doch auch dies wieder ein Zeichen jenes innigen Verhältnisses, das um so heftiger wurde, je stärker die Sehnsucht, woraus es entsprungen war.

Ihrerseits geht nun die künstlerische Phantasie auf's Neue, aus freien Stücken gleichsam und mit gesteigerter Kraft, jene doppelte Beziehung zu der Natur ein, auf der sich alle landschaftliche Darstellung gründet. Einerseits erblickt sie in ihr ein mannigfaltiges in sich abgerundetes Ganzes der Erscheinung, ein schönes und unzerstücktes sinnliches Dasein, wofür sie um so empfänglicher ist, als nun das menschliche Leben selber dessen entbehrt; zum Anderen findet sie in ihrem Licht- und Luftleben eine Welt von ahnungsvollen Stimmungen, worin sie die dunklen und unsagbaren Regungen des Gemüths wiederklingen läßt. Nach beiden Seiten ging die moderne Landschaft dieselben Wege, welche schon diejenige des siebzehnten Jahrhunderts eingeschlagen hatte. Allein man muß zugeben, daß sie über die letztere hinausgeschritten und zu neuen nicht minder künstlerischen Ergebnissen gelangt ist. Damit soll der hohe Werth der älteren Schwester nicht bestritten sein; ja, wir werden sehen, wie hinter ihr die jüngere in mancher Hinsicht zurückgeblieben ist. Aber die neue Stellung des modernen Geistes zur Natur, welche mit der Rückkehr zugleich eine Vertiefung in sich schließt, brachte neue und eigenthümliche Anschauungen mit sich. Indem der naive Zusammenhang mit jener nun vollständig gelöst ist, sucht der moderne Landschafter, von keiner überkommenen Weise gebunden, die Naturerscheinung in ihrer vollen Wahrheit zu fassen. Und zwar nicht bloß den lokalen Charakter bestimmter Gegenden, verschiedener Zonen und Länderstriche, sondern auch den flüchtigen Schein alles Naturlebens in seiner Gesammtwirkung, wie sie dem feinen und sinnigen Auge sich erschließt. Denn eine neue Fähigkeit zeigt sich die im Lichte schwebende Natur malerisch zu sehen,

gleichsam ihr Geheimniß zu erfassen in dem Augenblick, da es sich an den Zauber des umfließenden Tages verräth. Zugleich dringt der Maler tiefer ein in das Stimmungsleben der Natur. Er entdeckt in ihrem atmosphärischen Leben, in ihrem elementar ergossenen Schein einen Einklang mit den Empfindungen der menschlichen Brust, der nicht hineingelegt ist, sondern als innere Verwandtschaft der Anschauung sich enthüllt.

So erreicht die moderne Landschaft zweierlei, was die früheren Epochen nur annähernd anstrebten: die Wahrheit der Erscheinung und den tieferen Ausdruck von Empfindungen durch den tieferen Einklang mit der landschaftlichen Stimmung. Sie ist treuer, sie anerkennt die Natur in dem Rechte ihres eigenen Daseins und läßt doch aus ihr die innige Beziehung zur menschlichen Seele wärmer und voller leuchten. Dagegen verzichtet sie in ihren Hauptrichtungen auf jenen Reichthum landschaftlicher Formen, jene Mannigfaltigkeit von Gründen, Vegetation, Erdbildung und Wasser, welche die Kunstweise der früheren Meister, auch der holländischen, kennzeichnet. Diese gaben, namentlich die französischen, aus den verschiedenen Naturelementen, womit sie oft noch die menschliche Wohnung und allerhand Gebäulichkeiten verbanden, ein umfassendes und wolgefügtes Bild, einen idealen Auszug gleichsam aus der gesammten Natur. Auch wo das rauhere nordische Land zu Grunde liegt und der Charakter düsterer Bewegtheit vorwaltet, sind ihre Landschaften die mehr oder minder vollkommene Stätte für ein friedlich lebendes Geschlecht. Selbst jene Bilder der Ruysdael, Huysmans und Hobbema, welche sich enger an die bescheidene Natur ihrer Heimath halten, geben doch dem Fleck Erde, den sie in den Rahmen bringen, mit freier Auffassung ein ideales Gepräge. Sei es durch die Ausdehnung der Pläne und den Ausblick in weite Fernen, oder durch volle Baumgruppen und den Wechsel des ansteigenden mit sinkendem Erdreich, sei es endlich durch ein mannigfaltiges Spiel von Licht und Schatten. Eine weit geringere Rolle spielt dieses Bedürfniß nach wolgeordneter Komposition verschiedener Formen in der modernen Landschaft und namentlich der neuesten französischen. Allein auch die liebevolle Ausführung und Vollendung jener Meister ist in dieser selten zu finden. Weit mehr denn an der sorgsamen Durchbildung des Details ist ihr an der Wahrheit des Gesammteindrucks gelegen, den sie als reinen Schein malerisch auszusprechen vor Allem bemüht ist.

Der durchgängige Charakter der modernen französischen Landschaft — soweit sie ein Neues herzubringt — ist mit einem Worte realistisch. In

ihren Augen hat die gewöhnliche Natur, der erste beste Ausschnitt, das nächste Feld, der Saum eines spärlichen Holzes, der verkümmerte Busch auf der Heide, die aufgefahrene Dorfstraße, der Sumpf im wenig bewegten Wiesenland — das Alles hat dasselbe Recht der Erscheinung, als die geheimnißvolle Stille hundertjähriger Wälder, der kühne Höhenzug der Alpen, die üppige Großheit und der gegliederte Erdbau des Südens. In Allem lebt dieselbe schaffende Naturkraft und überall geht dem malerischen Auge ihre Seele auf in dem verklärenden Schimmer von Luft und Licht. Denn diese sind in der Landschaft — mehr wie in jedem anderen Zweige der Malerei — nicht blos Mittel der Erscheinung, sondern selber Erscheinung, Gegenstand der Darstellung. Die landschaftliche Natur, als solche betrachtet, hat das Eigenthümliche, daß ihre Theile immer im Ganzen beschlossen bleiben und, wenn für sich festgehalten, doch immer wieder darin aufgehen; Licht und Luft sind es eigentlich, welche dieses Ganze bilden und mit ihrer feinen schwebenden Hülle zu einem zarten und doch sicher gefügten Leib umspannen. Das Verhältniß aber, worin die feste und flüssige Natur, Erde und Gestein, Wasser und Vegetation zu dem umgossenen Aether stehen, spricht sich vor Allem, ja lediglich aus durch den Ton. Die Wahrheit des Tons ist also das Ziel, das diese Landschaft vor allen anderen im Auge hat. Dabei hat sie den Vortheil, von selber gleichsam künstlerisch zu sein, indem sie nach Wahrheit strebt. Denn der Ton ist nur ein Verhältniß, ein Produkt des auf den Dingen spielenden und vom menschlichen Auge aufgenommenen Lichtes; er ist selber schon der große Maler, durch den sich die Natur ihr eigen Bild vorhält und zum reinen Schein von der Materie sich loslöst.

Diese Landschaft ist also in ihrem Realismus vorwiegend malerisch. Sie sucht aus der Natur die Welt des Lichts, des Tons, der stimmungsvollen Farbe zu entbinden und läßt dahinter die Welt der Formen zurücktreten. Auch der einzelne Gegenstand in seiner selbständigen Bedeutung ist ihr gleichgültig; ja, sie kann eine Natur von großartiger Fülle und Mannigfaltigkeit nicht brauchen, weil diese mehr durch sich selber spricht als durch ihr Scheinen in den elementaren Medien. Dieses zu packen, seinen Zauber auch über ein gewöhnliches Stück Erde auszugießen, darin besteht nun vorzugsweise die künstlerische Arbeit. Daher erhält die Fähigkeit die Natur malerisch zu sehen und wiederzugeben einen besonderen Werth; daher aber auch im Verlauf der modernen Landschaftsmalerei das Geschick der Behandlung ein immer größeres Gewicht. Zuerst schien es dieser nur um

die treue Schilderung der Natur zu thun; jetzt aber tritt immer deutlicher zu Tage, daß es ebensosehr gilt im Ergreifen der malerischen Erscheinung die volle Subjektivität des Talentes und die Virtuosität des Pinsels zu bewähren. Die ächt und rein malerische Wirkung bei ganz gleichem und gleichgültigem Werth der Gegenstände, das also ist das Ziel, bei dem schließlich die moderne Landschaft in ihrer neuesten Phase angelangt ist. Indeß damit ist auch, so scheint es, die letzte Grenze künstlerischer Darstellung erreicht. Denn wozu noch sollte die Welt der Gegenstände im Bilde wiederkehren, wenn sie an sich selber werth- und interesselos ist? Wozu noch im Lichte des Tages schweben und schimmern, wenn sie doch endlich kein anderes Recht des Daseins hat, als was ihr das Auge des Malers auf Augenblicke leiht?

Doch diese letzte Entwickelung der französischen Landschaft haben wir eingehender an ihrem Orte zu betrachten. Indem ich nun den Verlauf dieses Kunstzweiges im Einzelnen verfolge, kann ich mich diesmal, trotz der Bedeutung desselben und seines in der That merkwürdigen Reichthums, doch kürzer fassen. Denn einmal fällt die Mannigfaltigkeit der Stoffwelt weg; und dann, wenn es überhaupt mißlich ist, Bilder zu beschreiben, so wird das geradezu unmöglich bei Landschaften, der Versuch wenigstens fast durchweg nutzlos. Ich muß mich auf die Charakteristik der verschiedenen Richtungen und Meister beschränken und kann höchstens bei einigen hervorragenden Bildern trachten den Eindruck, den sie auf den Beschauer machen, in Worte zu fassen. Was den Entwickelungsgang dieses Zweiges anlangt, so beschreibt er genau dieselbe Linie, welche die französische Malerei überhaupt verfolgt. Er macht die sämmtlichen Stadien derselben mit durch; daher kehrt in diesem Buche die Gliederung des Ganzen wieder.

2.

Die Landschaft vor der Revolution und unter dem ersten Kaiserreich.[1]

Unter der unumschränkten Herrschaft, welche David's klassische Richtung über die Kunst seines Zeitalters ausübte, fand sich für die Landschaft nur wenig Raum und Interesse. Fast als eine Angelegenheit des Staates betrachtete David die Malerei, und nur mit den höchsten Aufgaben sollte sie sich seiner Ueberzeugung nach beschäftigen. Lediglich das Heldenhafte in den plastisch geläuterten Formen des nackten menschlichen Leibes schien

ihm der Darstellung werth. Wollte unter der Macht seiner Kunstweise die Landschaft zur Geltung kommen, so war das nur möglich, indem sie sich als die Stätte bekundete für ein göttergleiches Geschlecht. Sie selber mußte einen klassischen Anstrich, den getragenen Charakter des Heroischen haben und auch dann nichts weiter sein als gleichsam die elyseische Umgebung für das olympische Leben antiker Gestalten.

Nur für die historische Landschaft also, wie sie von den beiden Poussin und Claude Lorrain ausgebildet war, hatte die damalige Kunst noch einigermaßen Sinn und Verständniß. Schon was Claude Neues hinzubrachte, indem er mehr noch wie Dughet das eigentliche Leben der Landschaft entband, die Poesie des Lichtes und der Alles umschwebenden Luft, blieb ihr verschlossen. Das Ideal dieser Meister, soweit sie es begriff, war eine „Welt von Götterbergen, Götterbäumen, Götterlüften" (Vischer), umweht von ewigem Frühling, der mangellose Wohnsitz mythischer Wesen. Die Figuren, welche jene in eine solche Natur setzten, waren mehr als Staffage. Sie gehörten einem vollkommenen Geschlechte an, sie waren — im weiteren Sinne des Wortes — „historisch", d. h. sie hoben sich mit dem Rechte eines großen und selbständigen Daseins aus der Gattung empor, überragten die Natur und bestimmten nach sich ihre Umgebung. Daher prägten sie der Landschaft ihren Charakter auf und gaben ihr, mochte diese nun selber mehr idyllisch oder mehr heroisch sein, einen vorwiegend epischen Zug. Begreiflich, daß sich diese Anschauung nicht an eine bestimmte örtliche Scenerie band, sondern aus einzelnen Lokalstudien ein frei erfundenes Ganzes in mannigfaltiger Pracht komponirte, daß sie andrerseits in der Natur nicht den ahnungsvollen Ausdruck von Stimmungen suchte. Eben weil sie den Menschen noch eine Hauptrolle spielen ließ und sich ohne ihn die Landschaft kaum denken konnte, hatte sie kein Auge für den eigenthümlichen Reiz des aus der Natur selber genommenen Scheins. Ihre Schönheit empfing dieselbe ausschließlich aus den Händen des Künstlers, nicht durch die Treue einer läuternden und beseelenden Auffassung, sondern durch den Reichthum seiner frei schaltenden Einbildungskraft.

Auch die französische Landschaft des achtzehnten Jahrhunderts bildete noch die mehr oder minder abhängige Instrumentation zu der Melodie der Figuren. Nur daß sie vom heroischen Charakter zum arkadischen herabstieg und zum Garten wurde für die in Sammt und Seide gekleideten Schäfer aus der höfischen Gesellschaft. An die Stelle des Großen trat eine

zierliche und anmuthige Natur in den Bildern der Boucher, Pater und Lancret, mit zartem schimmerndem Laubwerk und dem weichen Teppich der Wiesen. Der einzige Watteau erreichte auch hier einen unbefangeneren Reiz, eine wärmere und vom ächten Saft der Natur mehr getränkte Erscheinung.

Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zeigten sich einzelne Ansätze zu einer mehr naturalistischen Anschauung. Namentlich in Joseph Vernet, noch entschiedener in dem lange vergessenen Lantara, deren schon das erste Buch gedachte, dann in dem ebenso wenig gekannten Bruandet (gest. 1803), der sich nach Ruisdael gebildet hatte und auf die nordische Landschaft beschränkte. Neben ihnen strebte noch Hubert Robert (1733—1808) in dem Genre der damals beliebten Ruinenmalerei nach größerer Naturwahrheit des Details als seine Vorgänger, die Panini und Lucatelli. So brach auch in der Landschaft Etwas von jenem Naturgefühl durch, das im Gegensatz zur Gesellschaft die Literatur der Aufklärung und zumal Rousseau bewegte. Allein wie es noch in den Menschen mit der Künstlichkeit der überlieferten Sitte und Denkart versetzt war, so blieb es in der Kunst an die überkommene Manier gebunden. Vernet gibt auch da, wo er sich wie in seinen französischen Seehäfen an bestimmte Motive hält, der Natur einen besonderen Anstrich; er putzt sie auf, hängt ihr allerlei Schmuck an und läßt sie in ungewöhnlichem Lichte scheinen, wie wenn sie der Schauplatz wäre für bedeutsame Vorgänge. Aehnlich häuft Robert die römischen Alterthümer zu einem pomphaften Ganzen, das an die Dekorationen von Feenstücken erinnert, baut aus prächtigen Ruinen eine chimärische Welt auf und paßt so den Ernst der klassischen Architektur und das Bild ihrer Vergänglichkeit dem Ziergeschmack seiner Zeit an. Bei Beiden aber spielt noch die Staffage eine große Rolle. Zwar lassen sie die Aristokratie antiker und biblischer Gestalten nicht mehr gelten; allerlei buntgemischtem Volk geben sie in ihren Bildern Zutritt, wie wenn die Kunst ein Vorspiel liefern wollte von dem Schicksal, das den höheren Klassen bevorstand. Aber auch diese Figuren wollen mehr sein als die Begleitung der schon in sich vollendeten Landschaft. Noch mußte die Nähe des Menschen der Schöpfung das Recht ertheilen, mit der Mannigfaltigkeit ihrer Formen den Rahmen ganz zu erfüllen. Wie wenig übrigens jenem Geschlecht der Sinn für den ursprünglichen Reiz der Natur aufgegangen war, das zeigt die Mode der englischen Gartenanlagen, die damals aufkam. Gerade Robert war Einer der Eifrigsten sie zu verbreiten. Indem man das Bild

der unmittelbaren Natur mit ihrem Wechsel und ihren Zufälligkeiten in parkartiger Zurichtung herbeitäuschte, meinte man aus dem ceremoniösen Salonzuschnitt des französischen Gartens zur Poesie des wildwüchsigen Waldes und freien Feldes zurückgekehrt zu sein. Dazu fügte man alle Gattungen des menschlichen Bauwerks in zierlichem Miniaturformat, um die ganze Welt in einem gefälligen Auszug zu haben, worin man sich als den Herren der Erde wol träumen und tänzelnden Schrittes auf feinbekiesten Wegen ergehen konnte. Natürlich durften die Schäferhütte, ein reinlich blinkender Kuhstall und das Milchhäuschen nicht fehlen; in Trianon fand Marie Antoinette das idyllische Glück, das sie in den kalten Sälen von Versailles vermißte.

Diesem arkadischen Traum machte die Revolution ein Ende. Wir haben im zweiten Buche gesehen, wie der junge Freistaat seine noch unbeholfenen Glieder in die römische Toga hüllte. An die Stelle der kurzen Röcke der Schäferinnen trat wieder die gemessene Würde des Chiton; die gepuderten Amaryllis und Menalkas versanken vor den neuen Romulus und Cornelia. Ohnedem hatte dies Geschlecht, das halb aus der reinen Vernunft, halb nach römischem Muster eine neue Ordnung der Dinge aufrichten wollte, zur Natur kein Verhältniß. Daher blieben nun auch jene Bestrebungen der J. Vernet und Robert — auf das Naturwahre wenigstens im Detail — ohne weitere Folge. Ihre Leistungen gehörten der vorangegangenen Epoche an und wurden kaum mehr beachtet. Höchstens, daß die Ruinen Roberts noch einigen Anklang fanden, weil sie an die großen Tage Roms erinnerten.

Zu der klassischen Landschaft also nach dem Vorbilde Poussin's griff man nun zurück. Fanden doch kaum solche heroische Gegenden, die der Achilles und Agamemnon würdig waren, noch einige Theilnahme. Auch neigten die künstlerischen Kräfte der Zeit nicht nach dieser Seite, und von geringem Werth, daher vergessen und verschollen sind jetzt schon die Leistungen der Landschaften aus der David'schen Epoche. An ihrer Spitze stand als Führer und Lehrer Henri Valenciennes (1750—1819), ein Mann, der, bezeichnend genug, mehr durch seine Schriften als seine Bilder wirkte. Für diese fand er ungeachtet eines gewissen mäßigen Beifalls keine Käufer; um so entschiedener wandte er sich der Theorie und dem Unterricht zu, wofür er ohnehin mehr Sinn und Mittel hatte. Mit kühler Besonnenheit war er von der Kunst des Rokoko, deren Einfluß er noch unter seinem Lehrer Doyen erfahren, abgefallen, sobald er sich in Italien unter der Einwirkung

von Mengs und Winkelmann einer ernsteren Anschauung zugewendet. Das Studium des Letzteren freilich konnte ihm wenig nützen, da er seinen Poussin im Kopfe hatte; und von dem Ersteren konnte er nicht viel mehr lernen als eine akademische und kühle Korrektheit. Um die Natur kümmerte er sich wenig, that dagegen desto mehr, um sich eine klassische Bildung zu erwerben und einerseits aus den alten Schriftstellern, zum Andern sich aus Poussin ein Ideal zu konstruiren, das ihn bei seinen Bildern leiten sollte. Nach Frankreich zurückgekehrt suchte er sich eine Weile der Weise Vernets zu nähern, und in der That sind seine Werke aus dieser Periode weniger trocken und hart, als was er sonst gemalt hat. Da kam David und zwang das kleine haltlose Talent unter seine Macht. Seitdem kam vollends die Erstarrung des Akademischen über ihn und beschränkte seine ganze Kunst auf eine todte Mischung von Rezepten. Seine Vorlesungen für junge Landschafter und seine Schriften („Elements de perspective pratique suivis de réflexions sur le paysage") blieben demnach sein Hauptverdienst — wenn es anders ein Verdienst heißen kann, daß er seine Manier Anderen mitzutheilen verstand. Der Kern seiner Lehre besteht, wie bei David, in dem unmittelbarsten und engsten Anschluß an die Antike. Nur daß er ihr Vorbild, zudem verkleinert und abgeschwächt, da anwenden wollte, wo es am wenigsten hingehörte. David hatte doch die menschliche Gestalt im Auge, wofür die Alten, wenigstens plastisch, den mustergültigen Kanon gefunden; Valenciennes aber legte den Künstlern an's Herz „Studien nach Homer, Virgil, Theokrit und Longus zu machen", um den wahren Styl der idealen Landschaft zu finden! Er selber blätterte in diesen Poeten, um sich zu neuen Schöpfungen zu begeistern, die er dann nach einem festen Schema mit todter Hand ausführte: pomphafte Theaterkoulissen als Scenerie für die Oedipus und Philoktet, Cicero und Belisar.

Denselben langen Umweg, worauf er zur Natur gelangte, schlugen auch seine Nachfolger und Schüler ein, insbesondere Jean Victor Bertin (1775—1842) und Xavier Bidauld (1758—1846). Sie folgten seinen Schriften und seinem Beispiele und machten sich ebenfalls aus den Alten und aus Poussin eine Natur zurecht, deren Schönheit vor Allem in einer reichen Verschiebung edler Linien bestand. Die theatralische Gespreiztheit der David'schen Figuren kehrt hier in der gesuchten Vielfältigkeit der Erdbildungen wieder. Bertin läßt sich wenigstens ein gewisses Talent der Komposition nicht absprechen; Bidauld war emsiger und treuer in seinen

Naturstudien, blieb aber in seinen Bildern unter der Mittelmäßigkeit. Ihre Ausführung ist fleißig, aber durchaus konventionell, kraftlos und gläsern im Ton, im Vortrag ebenso trocken und nüchtern wie ihre Anschauung. Beide haben öfters bestimmte Ansichten aus Italien geben wollen; sie hatten also nicht mehr ausschließlich ein allgemeines Natur-Ideal im Auge, sondern schon die Richtung auf einen ausgeprägten Lokalcharakter. Allein sie lagen an der Kette der todten Ueberlieferung und waren nur im Stande das verschrobene Bild zu geben, das ihr befangener Blick in die Natur hineintrug. Daher, bei aller Variation im Einzelnen, die merkwürdige Verwandtschaft, ja Einerleiheit ihrer Bilder. Immer bald rechts bald links eine Anhöhe von schwungvoller Form, bald links bald rechts ein Plan mit edlen Baumgruppen von mathematischer Regelmäßigkeit des Laubwerks; im Mittelgrunde ein Fluß, daran prächtige Baulichkeiten, Tempel, Paläste, italienische Häuser mit grandiosen Mauermassen, oder auch umgekehrt die Vegetation auf dem zweiten Plan, die architektonische Herrlichkeit auf dem ersten; in der Ferne endlich der unvermeidliche klassische Höhenzug. Gestein, Berg, Laub, ein Strom, ein Schloß, eine Ruine: immer sind es dieselben Versatzstücke, welche die Maler nur in ihren Stellungen wechseln lassen, um jede andere Kombination für eine neue Landschaft auszugeben. Daß die Natur ein Organismus ist, dessen Glieder mit dem Ganzen in lebendiger Wechselwirkung stehen, also mit diesem ihren Charakter verändern, davon haben sie keine Ahnung.

Bis in die zwanziger Jahre, ja noch weiterhin trieb diese Landschaft unermüdlich ihr Wesen, so gleichgültig auch das Publikum die ewig wiederholte Schablone aufnahm. Von ihren Vertretern sind außer jenen etwa noch Felix Boisselier, Bacler d'Albe, Dunouy, Louise Sarrazin de Belmont, Amédée Bourgeois und Turpin de Crissé (1781—1845) zu nennen. Die beiden Letzteren versuchten wenigstens, nach dem Vorgange von Bertin und Bidauld, der Natur näher zu rücken, indem sie die verschiedenen Gegenden Italiens und Siciliens mehr in ihrem eigenen Charakter fassen wollten; Bourgeois gab ein Album malerischer Ansichten Italiens, ein anderes der alten Schlösser Frankreichs heraus, worin doch noch einige Spuren dieses Strebens sichtbar sind. Ihre landschaftliche Auffassung bleibt aber von den Vorschriften Valenciennes' beherrscht; von ihren Händen empfängt die südliche Natur dasselbe Ansehen, dasselbe Pathos, womit der Römer in der Theatertunika über die französische Bühne des Kaiserreichs schritt. Nur ein paar Künstler, die von der gleichen Anschauung

ausgingen, aber den größten Theil ihres Lebens, ohne ihre Heimath wiederzusehen, in Italien verbrachten, der Eine in Rom, der Andere in Neapel, Didier Boguet und Pequignot, machten ernsthaftere Anstrengungen, die Natur mit eigenen Augen zu sehen und zwischen der Treue der Auffassung und jenem idealisirenden Schema eine gewisse Mitte zu halten. Von ihren Werken ist wenig bekannt — von Boguet eine Landschaft in den Uffizien zu Florenz — da sie von ihrem Vaterland sich ganz abgelöst hatten; daher auch ihr Wirken ohne Einfluß geblieben. Die seltenen Zeichnungen von Boguet haben durch die einfache Breite der Darstellung, welche jene Vermittlung mitunter erreicht, einen eigenen Charakter. Pequignot, auf den Girodet große Stücke hielt und von dessen Weise er zu seinen landschaftlichen Hintergründen Manches annahm, ist zierlicher und bemüht, freie und anmuthige Wirkungen zu erreichen. Es ist, wie sich Delaborde ausdrückt, in seinen wenigen Bildern und Zeichnungen eine Mischung von Poesie, die unmittelbar von der Natur inspirirt ist, und eleganter Erfindung. Uebrigens ist auch dieser Künstler ein Beweis, wie fest das klassische Wesen die damalige Generation umklammert hielt. Er war, wie Lantara, ein sinnlich angelegter Mensch, der immer nur auf den Tag lebte und in den Osterien ein vulgäres Dasein dunkel hinbrachte; und doch verfiel er, wenn er arbeitete — was er nur that um sein Leben zu fristen —, jener gemachten Vornehmheit der historischen Landschaft.

Zu den Vertretern der Letzteren zählt noch der jung verstorbene Achille Michallon (1796—1822). Derselbe nimmt insofern eine abgesonderte Stellung ein und bezeichnet schon den Uebergang zu einer anderen Anschauung, als er einem strengeren Naturstudium nachging und in seinem Kolorit mehr Frische und Kraft, zumal ein saftigeres Grün ist. Doch hatte auch er in der Komposition die Manier Valenciennes' als dessen Schüler angenommen und wurde sie zeitlebens nicht los. In Rom hielt er sich mit peinlicher Gewissenhaftigkeit an die beiden Poussin und gab sich alle Mühe, damit es ja seinen Bildern an der klassischen Staffage nicht fehle, nach akademischer Weise in der Zeichnung des Körpers sich den „klassischen Styl" zu erwerben. Andrerseits aber versäumte er nicht das Detail namentlich der Vegetation auf's Gründlichste zu studiren und pünktlich nachzubilden. Es war der erste Schritt zu einer freieren Naturauffassung, der noch, um aus der Konvention herauszukommen, sich zunächst sklavisch an das Einzelne hielt. Das Laub- und Blätterwerk seiner Vordergründe war unter

den Künstlern berühmt wegen seiner Genauigkeit; aber es ist kleinlich gesehen und wiedergegeben. Ein leiser Anklang an romantische Anschauung, die sich gegen Ende des zweiten Jahrzehnts zu regen begann, findet sich in seinem „Tod Rolands im Thale Ronceval" (früher im Louvre), der im Salon von 1819 allgemeinen Beifall fand. Allein trotz der wild aufgethürmten Felsen, welche ein Bergwasser durchrauscht und eine gewitterschwangere Luft zu umbrausen scheint, ist doch durchweg die alte klassische Anordnung fühlbar, die Gruppirung der Massen und die Abwägung der Linien. Ebenso wenig kam Michallon in der Behandlung über den dünnen und mageren Vortrag der Schule hinaus. So hätte er auch wol bei längerem Leben es zu eigenthümlichen Leistungen nicht gebracht.

Einige Schüler Bertin's, wie Remond und Coigniet, die am Beginn ihrer Laufbahn noch bei der historischen Landschaft blieben, haben sich später davon freizumachen und die Natur des Südens unmittelbarer zu erfassen gesucht. Von ihrer Thätigkeit wird daher später die Rede sein.

Nicht ganz indessen war unter der Revolution und dem Kaiserreich der bescheidenere und derbere Reiz der nördlichen Natur unbeachtet geblieben. In Louis Demarne (1744—1829) fand das dörfliche Leben französischer Gegenden, Thiere und Landleute in der heimischen Natur, wo sie bald die Hauptrolle, bald nur Staffage spielen, einen nicht ungewandten Darsteller. Auch er war von der klassischen Landschaft ausgegangen und, ob er gleich diese bald aufgab, doch wie alle seine Zeitgenossen von der kühlen Weise David's zeitlebens beherrscht. Aber er hatte doch ein Auge für die schlichte heimathliche Natur, wenn er sie auch durch den Schleier einer überlieferten Anschauung sah. Seine Bilder haben Etwas von der Art des Berghem, namentlich in der Weise, wie Menschen und Thiere harmlos und fröhlich in der Landschaft sich umtreiben. Manches ist fein beobachtet und die landschaftlichen Gründe oft in einem lichten warmen Ton gehalten, der zwar konventionell aber nicht unangenehm ist. Am unmittelbaren Naturgefühl und am Stimmungselement fehlt es auch hier; die Prosa einer schablonenhaften Manier behält die Oberhand.

Eine eigene Stellung nimmt Louis Etienne Watelet (1780—1866) ein, so recht zwischen der älteren und der neueren Weise, wie er denn auch sein Leben lang zwischen beiden schwankte, beide zu vereinigen strebte, ohne doch weder die eine noch die andere ganz sich aneignen zu können. Doch war er fast der Einzige seiner Zeitgenossen, der sich unabhängig von Valenciennes erhielt. Ihm war es Ernst damit, die Natur selber in sich aufzunehmen. Aber er verstand sie nur wie der Philister sie liebt und an Festtagen sie zu bewundern sich die Muße nimmt. Recht reich und mannigfaltig, bald mit Seen und Bergen, mit weitausgedehnten Flächen und Fernen, bald mit Feldern und Wäldern, mit Hütten, mit Schlössern, mit alten Mühlen an stillen Wassern und mit Dörfern. Es war die Vedute einer anmuthigen oder prächtigen Gegend, worin er sich auszeichnete und eines Beifall zollenden Publikums gewiß war. Denn er besaß eine geschickte Hand, wußte ein Ganzes wolgeordnet in den Rahmen zu passen, verstand sich auf ein gemäßigtes Zusammenwirken von Form und Farbe, auf fleißige Ausführung und eine gewisse imponirende Energie des Vortrags. Ein halbes Jahrhundert hindurch schilderte er mit unerschöpflicher Fruchtbarkeit die verschiedensten Gegenden diesseits und jenseits der Alpen, fast immer Ansichten nach der Natur, bald in größeren, bald in kleineren Ausschnitten.

Begonnen hatte auch er mit der historischen Landschaft, worin die Staffage ihren alten Rang behauptete; noch 1810 und 1817 stellte er Thäler aus zwischen klassischen Bergen und mit schön gewölbten Baumgruppen, worin Hirten tanzen oder dem Pan opfern. Doch gab er bald Veduten aus seinem eigenen Lande, so 1822 eine große Ansicht von der Terrasse in St. Germain-en-Laye und Landschaften von St. Cloud. Seine italienische Reise, die er in demselben Jahre antrat, entwickelte dann was er von Fähigkeiten hatte zu Reife. Er löste sich nun vollends von der akademischen Nabelschnur, woran er bisher noch gehangen, und faßte das römische Gebirge mit jenem halb naturalistischen halb zahmen Sinne an, den er schon an seiner Heimath bewährt hatte. Die ersten Früchte dieser Reise, mit denen er im Salon von 1824 entschiedenen Erfolg errang, waren der See von Nemi und die Kaskatellen von Tivoli. Die Bilder gehörten zu den ersten freilich noch schüchternen Versuchen, die Natur des Südens in ihrem eigenen Adel zu geben, ohne sie zur würdevollen Stätte für einen Oedipus oder eine Schaar von Najaden zurechtzustutzen. Nach Frankreich zurückgekehrt suchte der Künstler die ansprechenden Gegenden

aller Provinzen auf und fand dort reichlichen Stoff, den er zunächst zu Veduten in Aquarell — eine Behandlungsweise, die in den zwanziger Jahren beliebt geworden — verwerthete. Mittlerweile hatte sich indessen die Landschaft der romantischen Schule Bahn gebrochen. Er nahm davon auf, wofür seine Natur empfänglich war. Das war allerdings nicht viel; es beschränkte sich auf den äußerlichen Reiz besonderer Beleuchtungen und eine gewisse stürmische Bewegung der Natur, die ersetzen sollte was dem Künstler fehlte, nämlich die in ihr stilles Leben eindringende Empfindung. Mit derart Landschaften hatte er noch in den dreißiger und vierziger Jahren Glück. Es sind einsame Alpenthäler mit rauschendem Berggewässer, düstere Wälder und tannenbewachsene Felsen im Ungewitter, worin ein Stück Natur mit abgeschwächten Reminiscenzen an Ruysdael und Everdingen sich mischt, wol auch ein normännisches Dorf im Platzregen. Die materielle Wahrheit der Vedute und des Details war auch hier die Hauptsache. Damit wechselte wol hin und wieder eine italienische Landschaft, vereinzelt sogar noch mit biblischer Staffage, oder auch eine umfassendere Ansicht französischen Landes. Man rühmte dabei die Meisterschaft der Technik; eine gewisse Gewandtheit, Flottheit der Behandlung hatte sich Watelet im Laufe der Jahre wol angeeignet. Aber der sonntägliche prosaische Charakter seiner Landschaften blieb nach wie vor derselbe; dem etwas reicheren und volleren Ton, der das Gläserne der älteren Schule glücklich vermeidet, fehlt doch die Saftigkeit der Natur, sowie die Feinheit der umschwebenden Luft. Alle zudem sind von einer verzweifelten Aehnlichkeit und von jener versteinerten Bewegung, die allein der äußere Sinn zu treffen weiß, indem ihm das innere Wehen und Weben der Natur entwischt.

Das muß Watelet unbenommen bleiben, daß er zuerst wieder mit frischeren Sinnen die Schönheit des Nordens erkannte und das Publikum durch den Reichthum der Anordnung dafür zu gewinnen wußte. Woran es ihm gebrach, das war, wie schon bemerkt, jene tiefere Empfindungsfähigkeit, welche allein das eigene Leben der Landschaft zu entbinden vermag. Es ist derselbe Mangel, woran auch sein Gegenglied, die klassische Schule, litt, dem auch die übrigen Künstler, die eher zur Richtung Watelets zählen, wie der schon früher erwähnte Michel Grobon und André Jolivard (1787—1851), unterlegen sind. Sie alle sehen die Natur nur mit halb offenem Auge, mit einem solchen, das durch eine ausgelebte Ueberlieferung getrübt ist. Aber zumal die Landschaft hat das Eigene,

daß sie mit ursprünglichem Sinn aufgenommen und empfunden sein will, wenn im Bilde ihr wahrer Reiz dem Beschauer sich mittheilen soll. Ihre Seele weist in ahnungsvoller Verhüllung auf den Menschen hinüber und kommt nicht eher zum Leben, als bis sie durch den Zauberblick desselben geweckt ist. Das elementare Dasein, das Erdleben, noch verschlossen und nicht zur Persönlichkeit zusammengefaßt, bedarf des Menschen, seiner unmittelbaren und individuellen Empfindung, um zum beseelten Ganzen aufzugehen.

Zweites Kapitel.

Die romantische und die klassische Landschaft.

1.

Die naturalistische Erneuerung der Landschaft.

A. Die Begründer der neuen Naturanschauung.

Die romantische Anschauung war es, welche in Frankreich zuerst wieder aus der ursprünglichen Empfindung des Naturlebens die Landschaft erneuerte. Sie zog, wie das dritte Buch bemerkte, den Vorhang weg, der bislang das unscheinbare Leben der nächsten heimathlichen Erde dem Blick verhüllt hatte. Mit dem Licht des nordischen Tages ließ sie darauf zugleich den seelenvollen Schein des menschlichen Auges fallen; sie entdeckte, daß dieses, wenn es nur mit rückhaltloser Treue der Natur sich hingebe, auch aus dem kleinsten Winkel eine Fülle von Schönheit empfange und an den Tag bringe.

Dem Engländer Bonington ging dies unter den Ersten auf. Von seiner Bedeutung, seiner Stellung zur französischen Malerei und seinen Figurenbildern war schon früher die Rede; hier ist noch ein Wort über den Landschafter zu sagen. Als solcher that er sich durch dieselben Eigenschaften hervor, welche jene auszeichneten. Denn seine vorwiegend malerische Anschauung war, wenn man so sagen darf, landschaftlicher Natur. Ihm erschien Alles in der schwebenden Hülle von Licht und Luft, als Ton und Farbenganzes, mit dem Reiz der Kontraste und des Helldunkels. Daher haben seine Figuren niemals einen besonderen Lebensinhalt; sie verharren in den einfachsten Zuständen, versenkt gleichsam in die Gattung und aufgegangen in der unbewußten Behaglichkeit harmonischer Erscheinung. So

faßte er auch die Natur, ausgebreitet im Licht und wie erfreut über ihren eigenen Glanz und Schimmer. Namentlich im Wasser fand er dies Aufleben im Leuchten und Scheinen; die ersten Bilder, worin seine Anschauung zu klarem Ausdruck kam, waren Marinen. Natürlich genügten einem solchen Sinn die einfachsten Motive. Denn ihm hat der Gegenstand an sich keine Bedeutung; er empfängt diese von der Gesammtwirkung, worein er als einzelne je nach ihrem Lichtwerthe längere oder kürzere Note einstimmt. Er würde im Gegentheil zu sehr aus dieser Harmonie heraustönen, wenn er durch seine Form oder durch seinen Inhalt auf eigene Geltung Anspruch machen wollte. Eines jener Seestücke ist nichts als ein flacher sandiger Strand mit einer Hütte und spielenden Fischerkindern; davor liegt ruhig die glatte Ebene des Meeres. Aber eben will sich die Sonne hinter Wolken verbergen und spielt und spiegelt sich mit letztem Blick auf der blinkenden Fläche. Alles schwebt im Licht und mit auf das gemeine Kiesufer ergießt sich die poetische Stimmung. Die gewöhnliche Realität, geadelt durch das malerische Auge, das ihre dem stumpfen Sinn verborgene Schönheit an den Tag bringt: das ist's ja, was die Romantiker wollten.

Doch von einer anderen Seite noch zählte Bonington zu ihren Führern. Die Romantik hatte das Mittelalter wieder entdeckt, weil sie in ihm einen Widerklang der eigenen Empfindungen und das Recht der auf sich selber gestellten Individualität historisch verwirklicht fand. Im Gegensatz zur Antike erregten nun seine malerischen Ueberreste, welche als die geheimnißvollen Zeugen einer gährenden und farbenreichen Welt in unsere Zeit hereinragen, ein tieferes Interesse. Auch dieser Anschauung gab zuerst Bonington Ausdruck, indem er die winkligen Straßen namentlich flandrischer und oberitalienischer Städte, verwitterte Häuser, Paläste und Kirchen darstellte in dem farbigen Reiz ihrer von den Jahrhunderten verarbeiteten Erscheinung. Dunkle Träume und Erinnerungen aus alten Zeiten scheinen in diesen Mauern und Thürmen gefangen und aus den röthlich goldenen Tönen zu sprechen, womit die Luft im langen Lauf der Tage sie angehaucht hat; zugleich hat der atmosphärische Einfluß die architektonische Strenge der Linien gebrochen und die praktische Nüchternheit des Menschenwerks in malerische Freiheit umgesetzt. Es war insbesondere Venedig, das Bonington die dankbarsten Vorwürfe lieferte. Er hielt sich dort in den Jahren 1825 und 26 längere Zeit auf; für ihn die wahre Heimath seines Talentes. Denn einen eigenen Glanz hat dort die Luft, deren Leuchtkraft durch das rückstrahlende Meer verdoppelt und doch wieder durch die stetig aufsteigende Feuchtigkeit

gemildert scheint. Hier hatte der Maler Alles was er brauchte: das unaufhörlich bewegte und schimmernde Element des Wassers, worin sich verlassene Paläste spiegeln, wie die versunkene Pracht einer Feenwelt. Daher gehören auch seine Ansichten vom Dogenpalaste und vom großen Kanal, die er neben einer Kathedrale von Rouen im Salon von 1827 ausstellte, zu seinen besten Werken.

Schon 1822 hatten zwei Aquarelle von ihm, einfache Ansichten aus der Normandie, durch ihre Frische und die feine Farbenstimmung Aufsehen gemacht und der neuen landschaftlichen Anschauung, die in der jungen Künstlerwelt sich regte, gleichsam zum ersten deutlichen Wort verholfen. 1824 folgten dann verschiedene Oelbilder, darunter jene Marine, die über den leersten Naturwinkel eine Fülle von Licht und Stimmung breitete. Die neuen Talente erkannten sofort den Triumph, den hier die malerische Behandlung über den Stoff errungen. Freilich fehlte noch die Freiheit der Hand und jede Meisterschaft; in dem gequälten und überpastosen Vortrag ist noch das Ringen und Suchen nach neuen Wirkungen sichtbar, die wol der Maler empfand, aber sicher auszudrücken noch nicht die rechten Mittel kannte. Doch werden wir dieser Unruhe der nach neuen und feineren Mitteln der Darstellung tastenden Hand noch öfters begegnen; sie ist, wie sich schon früher gezeigt, ein Merkzeichen der romantischen Schule. Uebrigens war Bonington weit geschickter im Aquarell als im Oelbilde.

Merkwürdiger Weise war es außer ihm noch ein englischer Maler, der auf die naturalistische Entwickelung der Landschaft in Frankreich entschieden einwirkte. John Constable (1776—1837), der allerdings auch in England unter seinen Zeitgenossen allein stand, sagte sich von jeder Ueberlieferung los und suchte durch unmittelbares Studium die Natur seiner Heimath, insbesondere der Grafschaft Suffolk, in der Naivetät ihres eigenen Charakters zu erfassen. Die ungebrochene Frische, die Feuchtigkeit der Atmosphäre, die Kraft der mannigfaltigen Lokaltöne waren der Gegenstand seiner unermüdlichen Beobachtung, die sich immer mit schlichter Treue an den ursprünglichen Natureindruck hielt. Weit weniger noch als Bonington's Bilder haben die seinigen von dem Aussehen der holländischen Landschaften. Offenbar ist es ihm darum zu thun, das Stück Natur das vor seinem Auge steht genau so, im Detail wie in der Gesammtwirkung, wiederzugeben. Er sucht nicht nach reichen und umfassenden Vorwürfen; es genügt ihm ein Stück Wiese, eine Schleuse mit etwas Gesträuch, einer verästeten und zerfaserten Baumgruppe, ja das nächste beste Kornfeld (ein solches in der

Nationalgalerie zu London.) Aber er studirt Alles, Erdboden und Laubwerk, in seinen Einzeltönen, seinem besonderen Zuschnitt, und vor Allem die Lüfte und Wolkenbildungen, nicht nur in der Eigenheit des nordischen Himmels, sondern auch in ihren momentanen und örtlichen Bedingungen. Er selbst legte, wie man aus seinen Briefen sieht, auf diese Studien ein großes Gewicht. Dies Luftleben ist es auch, was seine Bilder über die gewöhnliche Kopie eines landschaftlichen Bruchstücks erhebt und ihnen das Wesen der elementaren Naturseele mittheilt. So weiß er in die einfachste Gegend den Charakter eines harmonischen Ganzen zu bringen, die Gesammtstimmung, worin sich ihr Leben ausspricht. Auch bei ihm, wie bei Bonington, merkt man freilich noch ein Tasten und Suchen nach neuen Mitteln, um den frisch empfundenen Eindruck schlagend zu veranschaulichen. Er findet nicht gleich den einfachen treffenden Ausdruck. Daher sind seine Lüfte oft schwer, zu körperhaft, zu wuchtig für das bescheidene Terrain: bei ihm beginnt schon jenes „Mauern" und Impastiren der Wolken, das die Franzosen zum Uebermaß getrieben haben. Auch in der Lebhaftigkeit, im Glanz der Lokaltinten, im Farbenspiel des Laubes und der üppig grünenden und blühenden kleinen Pflanzenwelt, der Gräser, der Blümchen und des Mooses geht er nicht selten zu weit und stört so den milden Einklang des Ganzen, das er doch in Einen Lichtton einhüllen möchte. — Seine Einwirkung auf die Franzosen fand namentlich durch den Salon von 1824 statt, wo einige seiner Bilder, wie „der Heukarren, der durch eine Furth fährt", und eine „Ansicht von Hampstead-Heath" die Bewunderung der romantischen Neuerer, auch Delacroix's, erregten.

Mit den Einflüssen dieser Meister trafen die eigenen Anlagen und Neigungen der jungen Talente zusammen, und rasch reifte nun die neue Naturanschauung. Die schon genannten E. Isabey und Roqueplan waren unter den Ersten, die in ihren Werken dem neuen Prinzip Ausdruck gaben. Ihre Charakteristik hat schon das dritte Buch gegeben. Wie sie überhaupt mit Bonington in naher Verwandtschaft stehen, so zeigt auch ihre malerische Auffassung, obwol sie sich durch ihre Figurenbilder hervorgethan haben, einen landschaftlichen Zug. Es ist ihnen um das Blinken des Lichtes auf den Lokalfarben in der Hülle eines warmen Gesammttons zu thun, wobei der selbständige Werth und die Form der Dinge zurücktreten. Isabey hat sich vornehmlich mit der Marine abgegeben und ist daher in dem Abschnitt über dieselbe wieder anzuführen; Roqueplan, ebenfalls in jener thätig, war tüchtiger in der eigentlichen Landschaft. Er setzte, wie sich

einmal Th. Gautier, der romantische Kritiker, ausdrückt, an die Stelle der ewigen Mühle Watelets, „die inmitten einer mageren Baumgruppe mit ihrem Rad ein seifiges Wasser schlägt", die holländische Windmühle, die auf grüner Ebene sich von dem grauen und doch leuchtenden Himmel dunkel abhebt. Die Luft war es, der gesättigte Ton, womit Laub, Gestein und Boden gegen den Himmel steht, namentlich aber das lebhafte Spiel des Sonnenstrahls auf den Dingen, worin Roqueplan den Reiz und das Leben der Landschaft fand. Malerisch erschien ihm überhaupt nur, worin er „etwas Sonne" fand. Indessen, seine Anschauung ist auch auf diesem Felde vor Allem elegant; sie geht auf eine anmuthige und schimmernde Natur, worin sich wol eine heitere Gesellschaft aus der guten Welt ergehen möchte. In derselben Weise behandelte er die römische Kampagna. So erfaßte er auch in der Landschaft „nur die schwebende Oberfläche der Dinge", (vergl. S. 270) ohne tiefer in das Leben der Erscheinung einzudringen und ohne eine ernstere Stimmung aus ihr zu entbinden. Später, gegen Ende seines Lebens, nach jenem Aufenthalt in den Pyrenäen, ging ihm die edlere Schönheit des südlichen Frankreichs auf, die er dann ebenfalls in ihrem Scheinen und Leuchten, aber mit schlichterer Auffassung zu veranschaulichen wußte.

Ernster und gründlicher als in den Genannten begann während der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre in einer Anzahl von jungen Malern, welche die Führer der neuen Schule werden sollten, ein frisches und ursprüngliches Verhältniß zur Natur durchzubrechen. Die klassische Ueberlieferung warfen sie kurzer Hand ab; nicht Wenige von ihnen waren Söhne von Gewerbsleuten, denen mit dem akademischen Studium die alten ausgelebten Regeln und Vorurtheile erspart geblieben. Nachdem man so lange Theaterhelden in antikem Kostüm, Koulissenberge und Tempelruinen hatte bewundern müssen, sehnte sich das jüngere Geschlecht nach dem unmittelbaren Verkehr mit der realen Natur, die als seine Heimath in heimlichen und vertrauten Tönen zu ihm sprach. Es war ein Genuß, sich ihr ganz hinzugeben inmitten des tiefen Friedens, der nach den Stürmen der Weltkämpfe endlich dem erschöpften Lande auch die innere Ruhe wiedergab, und der eigenen Empfindung mit dem unendlichen Recht der Individualität zu folgen. Nicht mehr Rom, wohin man nur gelangen konnte durch die eisernen Gitter der klassischen Schule, war das Ziel aller Wünsche. Frisch und guter Dinge wanderten die jungen Leute mit dem Malkasten oder auch nur mit ihren bloßen Augen vor die Thore der Hauptstadt, zwischen Feldern

und niedrigen kaum belaubten Anhöhen die Ufer der Seine entlang, auf staubigen und ausgefahrenen Wegen, wo ihnen der Bauersmann mit seinem Karren begegnete oder der Schiffsführer mit seinen stämmigen Gäulen, die mit angespannten Sehnen das belastete Fahrzeug aufwärts ziehen. Sie brachten wol auch ihre Sonntage auf der Insel bei Croissy zu oder bei Bougival, Angesichts der Höhen von Marly; wo sonst nur im Grünen lockere Pärchen das ausgelassene Treiben gewisser pariser Kreise fortsetzten, da beobachteten jene nun das Wehen der Luft durch die Gipfel zierlicher Buchen und das Spiel des Lichtes auf spärlichem Wiesenrain. Endlich kamen sie in den Wald von Fontainebleau, nahmen ihren Aufenthalt in dem nahen Marlotte und Barbison, um ganz heimisch zu werden zwischen den alten Bäumen und moosbewachsenem Erdreich. Denn für sie barg die Natur in ihrem kleinsten Umfange denselben unerschöpflichen Reichthum, den ihre Vorgänger nur jenseits der Alpen zu finden meinten. Und wer weiter zog nach der Normandie, der Auvergne oder der Bretagne, auch der ließ nicht den Blick in ungemessene Weiten schweifen, sondern umfaßte, wie der Wandrer im Thal, mit sinnendem Auge das heimliche Leben des nahen Waldrandes und des durch hohe Gräser rieselnden Baches.

Dem kleinen Weltausschnitt aber, worauf sich ihre Anschauung beschränkte, ließ sich auf zweierlei Weise sein Geheimniß, der Zauber seiner Erscheinung abgewinnen. Entweder der Maler vertiefte sich mit hingebendem Sinn in das Einzelne und studirte mit gewissenhafter Genauigkeit jeden Grashalm, wie er im Winde zitterte und bald heller bald dunkler von seiner kleinen Umgebung sich abhob; wo dann doch wieder die Aufgabe war, die endlose Menge dieses ausgearbeiteten Details in den Charakter des Ganzen aufzulösen. Oder er faßte vor Allem den allgemeinen Eindruck der Landschaft, wie sie in der Licht- und Lufthülle eine volle einzige Erscheinung bildete. Er suchte nun nicht den Reiz in der Feinheit des Einzellebens und der Harmonie seiner Mannigfaltigkeit, sondern in der eigenthümlichen Gesammtstimmung, worin die Natur im Kampf oder in heiterem Frieden mit den Elementen gleichsam von einer tiefen Empfindung ergriffen schien. Natürlich blieben diese beiden Weisen nicht scharf von einander gesondert, sondern griffen in einander über und gingen mannigfache Verbindungen ein.

Die zweite Weise, welche also die Natur vornehmlich in ihrer elementaren Aufregung faßte, traf am nächsten zusammen mit der romantischen Strömung der zwanziger Jahre und trat daher zunächst auf. Paul Huet

(geb. 1804), der noch vor 1830 seine ersten Bilder ausstellte, ist ihr entschiedenster Vertreter. Er nimmt die Landschaft von ihrer Stimmungsseite, wie sie in den verschiedenen Tages- und Jahreszeiten sich ausspricht, und behandelt mit Vorliebe Wirkungen von düsterem Charakter. Der Art war schon sein Sonnenuntergang hinter einer alten Abtei im Walde vom Jahre 1831, der „Herbstabend“ von 1835 (früher im Luxembourg), wo die Schatten der Dämmerung das stille Walddickicht noch tiefer stimmen, der Art noch neuerdings (1866) sein Sonnenuntergang bei Herbstnebel im „Busch“ von Haag. Er hat öfters solche Waldlandschaften, durch deren welkendes Laub der kühle Abendwind weht und die Sonne ihre letzten Strahlen sendet, bisweilen mit einem einsamen Teich, wobei die stille Schwermuth der nordischen Natur ausdrücklich betont ist. Doch gibt er wol auch eine frische Morgenstimmung, worin von hohen Bäumen umschlossen die dampfende Erde zu erwachen scheint und in die Dünste eines stehenden Wassers ein verschleiertes Licht fällt („Morgenruhe“ von 1842 im Luxembourg); oder das üppige saftige Grün eines undurchdringlichen Waldgrundes. Immer aber ist es auf besondere Wirkungen abgesehen, die an ernste Regungen des Gemüths anklingen, selbst dann, wenn der Maler bestimmte Gegenden, wie die Umgebungen von Honfleur oder Compiègne, näher charakterisirt. Er hält sich dabei nicht an den ersten besten Naturausschnitt, sondern legt lieber ein reicheres Ganzes zu Grunde, worin die gewollte Stimmung voller ausklingen kann. So vorwiegend aber ist bei ihm die subjektive Empfindungsweise, daß die Behandlung das Detail durchaus vernachlässigt und mit bloßen Andeutungen sich begnügt. Daher fehlt es an der Naturwahrheit, und zu sehr spielt die Ausführung in's Skizzenhafte; andrerseits ist die Auffassung bisweilen zu apart und gibt den Landschaften, die doch eine gewisse Realität wahren wollen, eine ungewöhnliche Bewegtheit, einen phantastischen Anstrich. Natürlich liegt des Künstlers Stärke weit mehr im Kolorit als in der Zeichnung. Seine Farbe ist saftig, sein Ton tief und harmonisch. Doch läßt er sich von jenen Stimmungen öfters verleiten, das Licht allzusehr abzudämpfen, wodurch in die Wirkung etwas Stumpfes kommt. So fehlt doch viel zum Meister, und den vollen Einklang seiner Empfindungen mit der Natur hat der Romantiker kaum einmal erreicht.

Gerade das Gegentheil von Huet war der früh verstorbene Charles de Laberge (1807—1842). Auf die Durchbildung des Details legte er allen Werth und wollte nur auf diesem Wege zur Gesammtwirkung ge-

langen. Vor dem kleinsten Stück Erdreich, einem mageren Grasfleck konnte er mit Entzücken verweilen, weil er auch darin die Unendlichkeit der Natur wiederzufinden meinte. Nichts galt ihm eine Kunst, welche aus der Erinnerung oder aus der Phantasie schaffen will und mit der Natur frei umspringt; diese auch in ihren feinsten Einzelheiten mit dem treusten, von keinerlei Regeln eingenommenen Sinn zu studiren, machte er sich zur Aufgabe seines Lebens. Den Kiesel, der am Wege liegt, jeden Halm am Feldrande, die einzelnen Blättchen sowol im dichtesten Laub als an den auslaufenden Zweigen, mit allen Zufälligkeiten, der Textur und dem Spiel von Licht und Schatten, in vollständigster Wahrheit wiederzugeben, darauf verwendete er einen unsäglichen Fleiß. Von einer Distel machte er sich wol dreißig Zeichnungen, ehe er sie in eine unbeachtete Ecke des Vordergrundes setzte, und das Gemäuer, was er brauchte, ließ er sich eigens aufbauen, um jeden Stein in seinem eigenen Ton zu treffen. So sind in dem Bilde, das von seiner Staffage unter dem Namen „der Landarzt" bekannt ist und sich früher in der Galerie Orleans befand, am Holzdach des Hauses die einzelnen Schindeln jede in ihrem eigenen verwitterten Ton ausgeführt. Daß de Laberge in den wenigen Landschaften, die er vollendete, ungeachtet dieser mühsamen und musivischen Detailarbeit, es dennoch zu einer harmonischen Gesammtstimmung brachte, beweist eine nicht ungewöhnliche Begabung. In seinem „Sonnenuntergang" (im Louvre), darin eine dunkle Eichengruppe am Saume einer offenen bergigen Gegend von hinten den letzten Sonnenstrahl empfängt, ist trotz der Ausführung jedes Blattes das Ganze von der friedlichen Stille warmer Abenddämmerung übergossen. Seine Farbe hat auch in der Tiefe noch eine gewisse Leuchtkraft. Was ihm aber entging, war die Mannigfaltigkeit, der Kontrast und die Wechselbeziehung der Töne, weil er eben jedes Detail für sich nahm und zu wenig im Verhältniß mit dem übrigen. Er war von der Natur schlechterdings abhängig und nicht einen Zweig konnte er malen, ohne ihn geradezu zu kopiren; wenn es ihm gleichwol gelang die gewollte Stimmung zu wirksamem Ausdruck zu bringen, so sind doch seine Landschaften wie fixirt und ohne jene Bewegung, die selbst in der ruhigsten Luft Wald und Feld zu beleben scheint.

Eine mittlere und gemäßigte Stellung zwischen jenen beiden Weisen nimmt Camille Flers (geb. 1802) ein, der ebenfalls, wenn auch sein Realismus weniger energisch ist, sich zur neuen Naturanschauung bekannte. Seit Beginn der dreißiger Jahre stellt er gern die fetten Triften der

Normandie dar, mit ihren Hütten und Mühlen und feuchten Baumgruppen, unter dem grauen Silberhimmel des Nordens. Seine Behandlung des Details ist fleißig und zierlich, ohne der Natur recht ernstlich auf den Leib zu rücken; seine Stimmungen sind friedlich und harmlos und wie im Ton ohne besondere Kraft, so ohne Anklang an tiefere Empfindungen. Es ist die Natur aller Tage, die er gibt, aber in festlich heiterem Aussehen und in anziehender Heimlichkeit, mit Licht- und Luftwirkungen, die ohne uns zu überraschen eine gewisse Wahrheit haben. Die Ausführung ist von etwas manierirter Nettigkeit, der ganze Eindruck von jener Anmuth, die das größere Publikum gewinnt. Später ist, wie wir sehen werden, dieser sonntägliche Charakter der nordischen Landschaft von Anderen in größerem und anspruchsvollerem Maße ausgebeutet worden.

Ein weit bedeutenderes Talent ist sein Schüler Louis Cabat (geb. 1812), der überhaupt unter den Meistern der neuen französischen Landschaftsschule in der vordersten Reihe steht. Er zuerst hat der modernen Auffassung mit Beginn der dreißiger Jahre durch entschiedene Erfolge freie Bahn gebrochen. Angeregt durch das Beispiel der Holländer, nahm er ein gewöhnliches Stück aus der nächsten heimischen Natur frank und schlicht zum Gegenstand des Bildes. Ihm war es darum zu thun, das Einzelne in der Form sowol wie im Ton, ohne daß er sich sklavisch wie de Laberge an das Detail band, treu wiederzugeben und doch die einheitliche Wirkung der Massen, die über das Ganze ausgebreitete elementare Stimmung zu treffen. Das gelang ihm auch. In seinen Bildern dieser Art ist Erdreich und Laubwerk fest und sicher gezeichnet, dabei im Kolorit tief und voll; namentlich aber in der Alles umschwebenden Luft, dem frischen Grün und dem sich abstufenden Licht der Pläne jene ernste heimliche Ruhe versinnlicht, die uns im feierlichen Helldunkel des Waldes, beim ahnungsvollen Blick in die weite Ebene anweht. Nur hat bisweilen die sorgfältige Ausführung eine gewisse Härte, mitunter sind die Lüfte schwer, das Laub zu schwärzlich, und man fühlt, daß die Wirkung nicht ohne Mühe erreicht ist. Eines der besten Bilder dieser Art ist der Teich zu Ville-d'Avray von 1834 (im Luxembourg). Ein anderes von 1836 gibt mit den einfachsten Mitteln die Stimmung eines grauen Wintertages: auf einen farblosen nur mit Haidekraut und einigen nackten Stämmen bewachsenen Waldboden blickt aus nebligen Wolken matt der Mond hernieder; ein altes Mütterchen, das Holz gesammelt, wankt mühsam nach Hause. Bekannt aus dieser ersten Periode sind vornehmlich noch der Ententeich, das Wirthshaus von Montsouris und das Blachfeld von Arques.

Nachdem Cabat sich eine Weile auf die Umgegend von Paris beschränkt, dann in der Normandie dankbare Vorwürfe gefunden hatte, ging er Ende der dreißiger Jahre nach Italien. Dort änderte sich seine Anschauung. Er ging nun auf Styl und eine gewisse Größe der Landschaft aus, auf die plastische Durchbildung mannigfaltiger Erdformen und klassische Anordnung der Massen. Der ernste Charakter seines Talentes und sein Formensinn führten ihn zur idealisirenden Richtung hinüber. Aber seiner früheren Art, die Natur in ihrer schlichten Realität und im Reiz besonderer Stimmungen zu sehen, mochte er sich nicht ganz entschlagen, und so versuchte er zwischen beiden Weisen zu vermitteln. Zu seinen besten Landschaften dieser Art gehören die Ansicht der Straße im Thal von Narni, „der Samariter" und der See von Nemi. Indeß die formelle italienische Natur verträgt nicht so entschiedene und vorherrschende Stimmungen, wie sie zu dem rauhen und zufälligen Wesen der nordischen wol passen. Daher mußte Cabat jene Lichtwirkungen abdämpfen, auf die er sich sonst verstand; und indem er außerdem auf die Form noch größeren Nachdruck legte, verlor sein Kolorit die alte Klarheit und Wärme. Er trachtete dem großen Zug des Südens einen schwermüthigen und träumerischen Charakter zu geben, wie er der Empfindungsweise jener Zeit sympathisch war. Aber die Stimmung kam doch nicht recht zum Durchbruch, während sein Ton erdig und schwer, sein Licht grau, seine Schatten trüb und undurchsichtig wurden. Nicht besser glückte es ihm, wenn er dann die stylvolle Anschauung auf den Norden übertrug. In diesen Bildern ist nicht mehr die alte Frische; sie zeigen eine gewisse Kälte und Trockenheit, die Vegetation wird hart und metallisch; öd' und traurig stehen manchmal wie in schwarzem Ausschnitt die Bäume auf der bleiernen Luft. Seit Ende der fünfziger Jahre ist es ihm bisweilen gelungen zur ersten Weise zurückzukehren, indem er wieder bescheidene Vorwürfe aus der Umgegend von Paris behandelte. So ist namentlich in seiner „Quelle im Wald" vom Jahre 1864 jener ursprüngliche Hauch einer wahr und tief empfundenen Natur. Der einfachste Gegenstand: im mysteriösen Dunkel eines Dickichts nah bei einem grauen Waldweg quillt langsam das Wasser aus einem steinernen Trog. Höchst gewissenhaft und sorgsam ist auch hier die Ausführung, doch zu hart wieder die Modellirung des Laubs und zu schwärzlich die Schatten. Kaum scheint es den Neueren möglich, die Durchbildung des Details mit einer franken Gesammtwirkung zu verbinden. —

Neben Cabat traten ungefähr gleichzeitig zwei andere Meister hervor, Dupré und Rousseau, die ebenfalls unter den Begründern der neuen

Landschaft in erster Linie stehen. Ihnen gilt vor Allem der treusten Nachbildung einen tieferen Sinn zu geben, mit ihr das ahnungsvolle Stimmungsleben der Natur in Eins zu verschmelzen. Sie wollen sich auch in ihr kleinstes Dasein mit ganzer Hingabe einempfinden, gleichsam dem Erdgeiste sein geheimnißvolles Spiel ablauschen. Den einzelnen Strauch, sein Wehen im Winde, das in die Blätter einfallende Licht, das Zittern des Sonnenstrahles auf den Stämmen, das Blinken des Thaus im Grase, die vom Regen getränkte Scholle, das feuchtwarme Dunkel der Schatten — das Alles immer wieder zu beobachten und in den verschiedenen Schattirungen des Tons, je nach dem augenblicklichen Charakter der Luft, im Bilde festzuhalten, erscheint ihnen als die höchste Aufgabe. Dabei spielt natürlich das Tonverhältniß des Erdreichs und der Vegetation zu Himmel und Wolken eine wesentliche Rolle. Nun erst recht kann das Motiv das erste beste sein; auch das gewöhnlichste wird dieser Betrachtung werthvoll, da in jedem Blatt der Künstler das unendliche Spiel von Licht und Farbe, einen Akkord aus dem Universum sieht. Ihm liegt daran, mit der Natur auf's Innigste vertraut zu werden und gerade wo sie recht arm ist ihr geheimes Walten und lebendiges Leuchten zu entdecken. Diese Richtung hat sich denn auch als „Paysage intime“ bezeichnet — charakteristisch für dies Jahrhundert, das zur Natur zurückkehrend und flüchtend mit allen Sinnen sich ihr hingeben, auch ihr leisestes Klingen vernehmen möchte.

Der Eine von Beiden, Jules Dupré (geb. 1812) sucht sich gern seine Motive im westlichen Frankreich, im Limousin, in den Departements des Indre, der Creuse, der Corrèze und der oberen Vienne, wo dürftiges Hügelland, niedrige Ebenen mit Haiden, stehenden Gewässern und knorrigem Baumschlag sich an den Fuß steiniger Gebirgsketten von mittlerer Höhe legen. Bald ein Waldsaum mit weidendem Vieh, bald eine Heerde am Teich, der ihr zur Tränke dient, im Schatten einer alten Eiche, eine andere, die eine Furth passirt; oder das Innere eines Bauernhofes, eine Hütte unter hohen von Sturm und Wetter zersausten Bäumen, ein paar Windmühlen bei einem Weiler — eines seiner besten Bilder —, ein Weg durch spärliches Holz im Moorland unter trockenem Sonnenhimmel, die verregnete und aufgeweichte Straße eines ärmlichen Dorfes. Immer ist das Feuchte oder Dürre in der Luft und Vegetation, das einfallende Sonnenlicht, das Spiel der Wolkenschatten und der Reflexe im Wasser treffend ausgedrückt. Aus solchen Bildern weht dem Beschauer das elementare Leben der Natur entgegen und zieht ihn hinein in die Atmosphäre, mit der

alle Dinge, Laub und Erde und Gestein getränkt scheinen. Dabei sind doch auch, obwol Dupré das Hauptgewicht auf den Ton legt, die Linien der Erdbildung treu beobachtet, mit harmonischem Sinn geordnet und auseinandergehalten. Freilich ist hierin die größte Einfachheit. Alle Landschafter dieser naturalistischen Richtung suchen vor Allem die wenig bewegten Ebenen auf, wo in geringen Senkungen, Einschnitten, Abhängen und Hebungen das formenbildende Erdleben nur leise nachklingt. So ist in den Dupré'schen Bildern der Horizont fast immer niedrig genommen; nur wenig und niemals mit schroffer Abwechslung kreuzen und verschieben sich die meist flachen Pläne, treten aber deutlich in die Ferne hintereinander zurück.

Die Hauptsache jedoch ist dem Maler die volle Naturwahrheit und Kraft einzelner Lichttöne, die er ganz mit demselben Werth, den sie in der Natur haben, auf die Leinwand zu übertragen sucht. Diese bilden gleichsam die Dominante, die den Charakter der ganzen Landschaft bestimmt, nach ihnen richtet sich die koloristische Stimmung des Bildes. So ergibt sich eine concentrirte Wirkung, welche sich dem Auge einprägt und jenen lebendigen Eindruck hervorbringt, der uns in die Natur selber versetzt. Allein, so überraschend auch die Lichtstärke und Saftigkeit des Tons ist, welche auf diese Weise Dupré mitunter erreicht — diese Anschauung widerstrebt den inneren Gesetzen der Malerei und verfehlt leicht die Gesammtwirkung, indem sie den einzelnen Effekt auf's Höchste steigert. Da der Maler mit ganz anderen Mitteln wirkt als die Natur selber und in der Höhe wie in der Tiefe nur über ein weit geringeres Maß von Tönen zu verfügen hat, so kann er den naturwahren Schein nicht als solchen auf die Bildfläche setzen, wenn auch eine solche materielle Wahrheit je seine Aufgabe wäre. Er muß also, um ein harmonisches und wahres Ganzes zu erreichen, den realen Farbenschein in eine andere Tonart übersetzen. Dupré kann nicht ebenso, wie den einen zur höchsten Kraft getriebenen Ton, im Uebrigen die Schatten und Lichter steigern; daher haben diese oft im Verhältniß zu jenem eine gewisse Stumpfheit und Schwere, und jener Einklang, der doch allein die wahre Naturstimmung versinnlicht, bleibt aus. Es ist das namentlich mit seinen späteren Bildern der Fall, die auf jene Realität des Tons allzusehr Anspruch machen. Aus demselben Grunde geht auch in ihnen die dem Meister eigenthümliche pastose Behandlung zum Uebermaß. Es ist ein fortgesetztes Decken von Farbe auf Farbe, um die gewollte Intensität des Scheins, das Mark der Naturfarbe zu erreichen; ein wahres Relief wird endlich die Oberfläche des Bildes und allzu sichtlich

so die Mühe und das stoffliche Mittel des Machwerks. Auch verliert dergestalt das Kolorit das Leuchtende, das den früheren Werken eigen ist. Doch bringt es noch immer der Meister, wo er vor jener Einseitigkeit sich hütet, zu einem vollen und wahren Eindruck. So ist noch neuerdings eines seiner besten Bilder entstanden: nur eine Bretterschleuse, die Wasser durchsickern läßt, zwischen Wasserpflanzen und Haselsträuchen; aber ein gar heimlicher Winkel voll gesättigter Stille und feuchter Frische.

Bei gleichen Grundsätzen der Anschauung ist doch Théodore Rousseau (geb. gegen 1810), von Dupré wesentlich verschieden. Ihm ist es vor Allem um die Wahrheit der Gesammtwirkung eines einfachen Naturausschnitts zu thun, um den allgemeinen Eindruck seines Licht- und Luftlebens, den er durch die gewissenhafteste Treue der Beobachtung zu erreichen strebt. In seinen Motiven ist er noch weniger wählerisch, als Jener; auch bemüht er sich nicht um eine gewisse Wolordnung der Pläne. Denn was er veranschaulichen will, das ist der blasse Blick einer Morgensonne aus feinem Wolkenschleier, der letzte die Grasspitzen streifende Strahl des Abendlichtes, eine duftig aufsteigende Feuchtigkeit über dem erfrischten Laub „nach dem Gewitter“ — so heißt ein Bild des Meisters —, der Spiegel der Abendluft in einer stillen Pfütze auf dunkelnder Haide, das Flimmern der Blätter im Spiel von Licht und Schatten, das matte silberige Leuchten der Landschaft unter hellgrauem Mittagshimmel: kurz, jenes Aufleben der Natur in der intimen Berührung mit der Atmosphäre, das in dem unendlichen Wechsel von Licht und Wetter unendlich mannigfaltig und immer eigenthümlich ist. Ja, das Spiel von Licht- und Farbenwirkungen liegt dem Maler so sehr an, daß er auch ungewohnte und fremdartige Effekte, deren Darstellung man bisher sich kaum möglich dachte, in ihrer Eigenheit treu festzuhalten sucht (so z. B. noch in einem Sonnenuntergang im Walde von Fontainebleau vom Jahre 1866). Allein nicht Alles, was in der Natur eine überzeugende Wahrheit hat, wirkt ebenso im Bilde, und es bedarf schon eines feingeübten Kennerauges, um in solchen Ausnahmsfällen, auch wenn sie treffend wiedergegeben sind, die Realität wiederzuerkennen. Auch wo die Natur in zufälligen und besonderen Momenten belauscht ist, soll der Künstler ihr Wesen, ihre in allem Wechsel beharrende und der Seele klar sich mittheilende Erscheinung zum Ausdruck bringen.

Das Naturleben zu entdecken, dazu ihn sein Talent und seine Neigung zog, hatte Rousseau nicht weit zu suchen. Er war Einer der Ersten, der sich im Walde von Fontainebleau und zu Barbison ansiedelte. Das Spiel

der Sonne und der Luft in dem Dickicht desselben, in niederem Strauchwerk oder hochstämmigem Holz, in den Lichtungen und dem Ebene und Wald verbindenden Saum erschloß ihm eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Motiven. Zu seinen wirksamsten Bildern dieser Art gehört der „Waldausgang von Fontainebleau bei Sonnenuntergang" von 1855 (im Luxembourg), nichts als eine Wiese mit einem Teich, den eben Kühe durchwaten, von Bäumen eingerahmt; dann die „Eichengruppe in der Schlucht von Apremont", mit einem sonnenbeschienenen saftig grünen Grasstück, wovon ein Theil in tiefen Schatten gehüllt ist. Endlich neuerdings noch die „Lichtung im Hochwald" (1863) und die „Hütte unter den Bäumen" (1864). Diesen Landschaften ist der Ernst einer gehaltenen Stimmung gemeinsam; die Stille der einsam in sich versenkten Natur, die sich genug ist und es verschmäht sich zur idyllischen Umgebung des Menschen aufzuputzen. Was aber Rousseau nicht weniger als der Wald anzieht, das ist die endlos sich ausstreckende Ebene des Haidenlandes; er war in den öden Steppen des Departement des Landes ebenso zu Hause wie in Fontainebleau. Sein „Sumpf in der Haide", (1853) den er dieser Natur entnahm, ist berühmt geworden. In dem schwülen Dunstschleier eines matten Mittagshimmels scheint sich die Moorebene in's Endlose auszudehnen, bis am Horizont der Saum der fernen Berge in weißlichen Wolken verzittert; nur unterbrochen durch einige im Wasser watende Kühe und einen Schlag spärlicher Bäume, der aus der Dunsthülle einen schrägen fahlen Sonnenblick empfängt. Die Stimmung ungemessener Weite und der über einsames Flachland heiß ausgegossenen Luft, gleich der bangen Ahnung eines schweren langsam sich vorbereitenden Wetters, ist vortrefflich ausgesprochen. Es ist eine merkwürdige Einheit stumpfer gebrochener Wirkung in dem Bilde, die durch die Wahrheit des deutlich ausgeführten Details nur um so eindringlicher sich mittheilt. Bewundernswerth ist die Sicherheit, womit in derartigen Bildern des Meisters die Pläne durch die Abstufung der Töne in den fernen Grund bis zur Berührung mit dem Himmel zurückgeführt sind.

Hierin wie überall zeigt sich ein gewissenhaftes und rückhaltloses Naturstudium, das keinerlei Regelfertigkeit, keinerlei überkommene Lehren und Atelierkniffe zu Hülfe nimmt. Rousseau hat lediglich die Natur im Auge, und nichts bestimmt ihn in der Wahl der Mittel als das ernsthafteste Bestreben sie mit unbedingter Treue wiederzugeben. Aus demselben Grunde denkt er nicht daran, an seinem Vorwurf zu ändern; genau so wie er vor ihm steht, selbst mit dem Detail das der Gesammtwirkung hinderlich scheint,

will er ihn auf die Leinwand bringen. Und Alles mit gleicher Wahrheit: die Beschaffenheit des Bodens, die Art des Laubwerks, Wasser und Luft. Doch ging er in seiner ersten Periode vor Allem auf den Gesammteindruck aus und mit skizzenhafter Behandlung über das Detail hinweg; erst später, etwa seit dem fünfziger Jahren, bemüht er sich damit die sorgfältige Ausführung des Einzellebens, namentlich des Blätterwerks, zu verbinden. Hierin ist er im Ganzen weniger glücklich. Meistens besteht das Laub aus einer Menge emailartig nebeneinander aufgetragener Punkte, die durch das Bestreben ihnen den richtigen Tonwerth zu geben schwer und körperhaft geworden sind. Auch verliert oft die Vegetation, indem Rousseau der Farbe eine besondere Tiefe und Kraft verleihen will, den weichen in der Luft schwebenden Schein. Insbesondere sind noch die Lüfte schwer, das Blau des Himmels allzu gewaltsam, die Wolken zu sehr „gemauert", zu materiell behandelt. Es ist eine Kunst, die sich nie genugthut; sie will die feinsten Effekte, die auch ein geübtes Auge kaum beachtet, festhalten, ja, sie überfeinert nicht selten die Wirkung und setzt unermüdlich Farbe auf Farbe, in der Absicht die Natur ganz zu erreichen, in der Hoffnung ihr immer näher zu kommen. Bisweilen gelingt es ihr dergestalt den einfachsten Motiven eine intensive Stimmung, der Farbe eine geheimnißvolle Gluth zu geben, die den Blick tief in das Bild hineinzieht. Aber noch öfter wird durch das fortgesetzte Decken der Ton stumpf und schwer, die Form allzu undeutlich und schwankend, der Vortrag von einer Unebenheit, die dem Auge störend auffällt. So überwuchert das Mittel der Darstellung die Erscheinung. Denn der Maler will das Unmögliche; er will im künstlerischen Schein die absolute Wahrheit des Naturscheins geben. Dennoch läßt sich nicht läugnen, daß Rousseau, wo er Maß hält, zu einer überzeugenden Realität des Tons gelangt. Insbesondere weiß sowol er wie Dupré das volle und saftige Grün einer noch frischen Vegetation mit einer Natürlichkeit zu malen, die selbst in der Landschaft der Holländer kaum ihres Gleichen hat.

Jahrelang hatten die beiden Neuerer gegen die alten Anhänger der klassischen Landschaft anzukämpfen; zumal Rousseau, dessen Bilder in den dreißiger Jahren mehr als einmal von den Ausstellungen durch die Jury, in der Bidauld saß, zurückgewiesen wurden. Auch ist trotz der warmen Anerkennung, die sie rasch bei den jüngeren Künstlern und in Kennerkreisen gefunden haben, das gößere Publikum gegen ihre Werke im Ganzen gleichgültig geblieben. Der Laie hat immer wenig Interesse für eine Kunst,

welche den entschiedenen Umriß der Dinge hinter ihrer Tonwirkung zurücktreten läßt und die Bedeutung des Gegenstandes an sich herabsetzt gegen sein Scheinen in Licht und Luft; er begreift weit eher ein mannigfaltiges Ganzes als den malerischen Ausdruck einer Stimmung, die in der Phantasie kein fest umgrenztes Bild zurückläßt. Zudem verschmähen jene Maler doch allzusehr den Reiz, der in der Landschaft selber für ein schlichtes gesundes Auge liegt. In der kleinsten und gewöhnlichsten Natur suchen sie nach dem Zauber seiner und intimer Wirkungen, und fast hat es den Anschein, wie wenn sich im Erfassen derselben die geniale Subjektivität bewähren wollte. Darin verräth sich, beiläufig bemerkt, die innere Verwandtschaft mit der romantischen Schule. Dazu kommt das Tasten, Ringen und Versuchen der Hand, die anders und wahrer als bisher, mit der höchsten Kraft jenes verborgene Leben zur Erscheinung bringen will. Daher ist in dieser Malerei, ungeachtet alles Talentes und alles Geschicks, das gerade Gegentheil von meisterlicher Einfachheit, woran der Laie nicht ganz mit Unrecht sich stößt. So fehlt zum vollen Kunstwerk die harmlose Sicherheit sowol der Empfindung als der Darstellung; auch darin zeigt sich, daß die Rückkehr unserer Zeit zur Natur eine mannigfach vermittelte und mit Absicht versetzte ist. Immerhin muß man zugeben, daß in dieser Erneuerung der Landschaft sich eine eigenthümliche Naturanschauung kundgibt, die nach einem neuen ächt künstlerischen Ausdruck sucht und zum Theil ihn auch gefunden hat. Von deutscher Seite zeigt namentlich A. Achenbach mit dieser Richtung eine gewisse Verwandtschaft; doch weiß der deutsche Maler vielleicht mit weniger Feinheit, aber mit naiverem Sinn und in reicherem Ausschnitt das frische Leben der nordischen Natur zu versinnlichen.

Die bisher genannten Maler sind nicht die Einzigen die den Umschwung der Landschaft bewirkt haben. Wir haben im dritten Buche gesehen, wie Decamps, dann auch Diaz das Ihrige dazu beigetragen. Decamps hat zudem unter den Ersten die landschaftliche Natur des Orients entdeckt, ungefähr gleichzeitig mit Marilhat, den wir später finden werden. Andere Meister die zu diesen bahnbrechenden Landschaftern zählen, wie Corot und Français, haben anderswo ihre Stelle, da ihre Anschauungsweise von jenem romantischen Realismus nur einige Elemente aufnimmt und dafür neue hinzubringt. Es war eine ebenso breite als tiefgreifende Bewegung, welche sich seit Beginn der dreißiger Jahre in dem ganzen Bereiche der Landschaft vollzog und auf ihren verschiedenen Feldern neue Keime trieb.

B. Das Seebild. Das Architekturbild. Das landschaftliche Thierstück.

Das zeigte sich auch in der Marinemalerei, die schon in den zwanziger Jahren zu einer neuen Blüte kam. Das wechselvolle im Lichte schimmernde und wogende Leben des Meeres, sein intimes Verhältniß zur Luft, worin es jede Bewegung und jeden Ton derselben in sich aufnimmt und wieder zurückstrahlt, mußten vorab einer Anschauung zusagen, welche in dem Ausdruck elementarer Stimmungen eine Hauptaufgabe des Malers sah. Daher wandte sich eine Gruppe junger Künstler, die zu der romantischen Schule in naher Beziehung standen, dem Meere zu. Doch fand sich auf diesem Gebiete Keiner, der es irgendwie den alten Holländern, den Vlieger und Backhuysen, oder gar dem W. van de Velde gleichgethan hätte.

Eine Zeitlang stand Theodore Gudin (geb. 1802) — man hat ihn einen zweiten Claude Lorrain genannt — in großem Ansehen. Er kam aus der klassischen Schule, stellte sich aber bald auf die Seite der Bonington, Géricault und Delacroix. Seine ersten Seebilder, womit er seit 1822 hervortrat, gaben wol das unruhige Treiben des Meeres, das Glanzspiel der Sonne in den Wellen, den feinen Duft und Zug der Lüfte mit lebendiger Farbenwirkung wieder. Allein die außerordentliche Leichtigkeit, womit der Maler arbeitete, seine raschen Erfolge und eine Menge von Bestellungen, namentlich von Seiten der Regierung, verleiteten ihn bald zu bloßen Bravourstücken auf großen Leinwandflächen. Er schilderte nun mit Vorliebe die Gefahren des Seelebens, den Kampf großer Fahrzeuge mit dem tobenden Elemente, Brände und Schiffbrüche, all die Gefahren und Schicksale, welche die endlose Wasserfläche mit sich bringt. Dabei kam es ihm hauptsächlich auf heftige Wirkungen an durch das tosende Wogen- und Wolkenspiel, auf den bunten Spiegel starker Lichter im Wasser, auf das endlose Herüber und Hinüber der Reflexe. Eines seiner besten Bilder der Art ist noch vom Jahre 1827, „der Brand des Schiffes Kent". Dann aber steigerte er die Lichteffekte in's Maßlose und griff zu dem Kontrast doppelter Beleuchtungen, wie z. B. zu dem von Mond und Abenroth in einem „Schiffbruch" von 1836, wobei zugleich das Gräßliche seine romantische Rolle spielt: auf ödem wieder beruhigten Meere mit endlosem Horizont schaukelt eine Barke Verschlagener, die mit dem Tode ringen. Nimmt er die ruhige See zum Gegenstand seiner Darstellung, so sucht er der Luft

einen glatten durchsichtigen Glanz zu geben und im Wasser alle Farben des Regenbogens ineinander schimmern zu lassen, wobei namentlich Roth, Violett und Orange sich hervorthun. So wird diese Malerei zum bunt chromatischen Spiel, zum Kaleidoskop, das bei jeder Wendung bald so bald anders in den lautesten Farben schillert. Unter der Julíregierung, da er auch außerhalb Frankreich einen großen Ruf hatte, lag seine beste Zeit schon hinter ihm. Er gab sich vollends aus in der Unzahl großer Bilder, worin er für Versailles die Großthaten der französischen Marine zu verherrlichen hatte; Arbeiten von fabrikmäßiger Geschicklichkeit, die höchstens noch eine dekorative Massenwirkung haben und, mit kalter flüchtiger Hand hingeworfen, weder um Naturwahrheit noch irgend ein Detail sich kümmern.

Länger hat sich Isabey in seinen Marinen die ihm eigene pikant malerische perlende Manier bewahrt. In ihnen namentlich bewährt sich jene Gewandtheit des Künstlers, die im Licht blinkenden Spitzen der Natur mit geistreicher Hand abzupflücken und wie Edelsteine nach allen Seiten verschwenderisch umherzustreuen (vergl. S. 271). Die sprühende schäumende Welle, das Ineinanderspiel von Wasser und Luft, die dunkle Masse der Schiffe auf der durchsichtigen Fläche, das bunte Treiben der Matrosen, das war der rechte Gegenstand für seinen kecken Pinsel, der die warmen farbigen Töne barsch und doch zierlich hinsetzt und ihre Mannigfaltigkeit in einen lauten Einklang zusammenschließt. An anspruchsvoller Bravour leiden indeß auch seine größeren Gemälde (Kampf des Texel, 1839; die Einschiffung von de Ruyter und W. de Witt, 1850, im Luxembourg; Brand der Austria, 1859 u. s. f.) Bescheidener sind seine Strandbilder mit verfallenen Hütten und an's Land gezogenen Barken, von Wirkung durch die einfachere Farbigkeit und Wärme des Tons, aber ebenfalls ohne tiefere Stimmung. — Der Marinen Roqueplan's ist schon oben gedacht.

Neben diesen sind noch durch ihre koloristische Behandlung bekannt geworden: Philippe Tanneur, der die russischen Seehäfen im Auftrag der russischen Regierung malte, immer auf brillante Effekte bedacht, aber gläsern im Ton; Louis Garneray, der lange Seemann gewesen und daher auf die Darstellung der Schiffe und ihrer Bewegungen besondere Sorgfalt verwendet; Charles Hoguet (geb. 1813), ansprechend durch einen leichten und lichten Ton, auch als Landschafter thätig; Charles Mozin (1806—1862; mehrere Bilder von ihm in Versailles), der auch Städteansichten gemalt hat, eine Zeitlang berühmt durch sein lebhaftes

Kolorit; Vincent Courdouan (geb. 1816), dessen Vorwürfe zumeist die Seehäfen des südlichen Frankreichs sind. Außerdem Léon Morel Fatio und Henri Durand-Brager (geb. 1814), beide vielfach von der Juliregierung und noch vom Kaiserreich für das Museum von Versailles beschäftigt, der Erstere zur Darstellung von Scenen aus den Seekriegen in kleinem Maßstab, der Zweite zu perspektivischen Veduten, die durch ihre Treue nicht ohne Verdienst und doch nicht allzu unmalerisch sind. Louis Mayer (1809—1866), der durch elegante Behandlung Beifall gefunden, zählt durch seine Geburt und Studienzeit halb zur holländischen, durch seine Ausbildung in Paris während eines längeren Aufenthaltes zur französischen Schule. Endlich läßt sich dieser Gruppe noch Jules Noel (geb. gegen 1818) zuzählen, der auch Landschaften und Architekturbilder in gefälliger aber bunter und gläserner Manier gemalt hat. Alles Künstler von einer gewissen Geschicklichkeit, die aber als Talente über ein Mittelmaß nicht hinauskommen. — In neuester Zeit haben sich nur Wenige dem Fache zugewendet, und diese halten sich an einfachere Motive, an den duftigen und lichtvollen Schein des Meeres in friedlicher Luft. Es sind namentlich der jung verstorbene Auguste Aiguier (1810—1865) und der erst seit wenigen Jahren aufgetretene Jules Masure. Beide stellen mit Vorliebe die feinen Lichtwirkungen des mittelländischen Meeres dar, wobei Masure mit malerischer Behandlung in einem einfachen Stück Meer mit flachem Ufer die heitere leuchtende Stille der Luft und des leis bewegten Meeres geschickt zu treffen weiß. Freilich streift hier die Schlichtheit des Gegenstandes nahe das Gesuchte.

Eine eigene Stellung zwischen dem Seestück und dem Architekturbild nimmt Felix Ziem (geb. gegen 1822) ein. Er macht aus der Verbindung beider unter dem glühenden Himmel des Südens ein ausgelassenes Farbenfest; dankbare Motive dazu findet er an den Ufern des Bosporus, des Hellesponts und in der Lagunenstadt. Ueber die Strenge der architektonischen Massen legt er den schimmerigen Schleier leuchtender Luft und benutzt dagegen den durch die Jahrhunderte vergoldeten Marmor, sowie andrerseits die bunte türkische Tracht oder den braunen Rumpf der Schiffe, ihre vielfarbigen Wimpel und Segel zu wirksamen Reflexen und zu Kontrasten gegen die blinkende Bläue des Himmels und des Meeres. Seine venetianischen Bilder — Ansicht von Venedig im Luxembourg — vom Anfang der fünfziger Jahre halten noch ein gewisses Maß; Gebäude und Wasser sind gebadet in einem hellglühenden Licht, das über Alles hinzufließen und

die Materie in sich zu verzehren scheint. Später aber geräth der Maler in einen wahren Taumel. Ein „Fest zu Venedig" (1855) und eine Ansicht von Konstantinopel in dem Momente, da sich der Sultan zur Moschee begibt (1859), sind wie bunte mit glänzenden Farben auf hellem Grunde gestickte Teppiche; die Schiffe wirken nur noch als gelbe und rothe Töne, Luft und Wasser flimmern nicht bloß in ihrem eigenen Lichte sondern noch im Geglitzer seidener Fahnen und kostbarer Stoffe. Alle Form und alle Naturwahrheit ist in diesem Feuerwerk verpufft und nichts bleibt übrig als ein leeres Dekorationsstück, das uns die Gewandtheit des Verfertigers anpreist.

Auch das eigentliche Architekturbild erfuhr im Gegensatz zu den willkürlichen Kompositionen in der Art H. Roberts, wie sie das achtzehnte Jahrhundert liebte, eine Erneuerung im realistischen Sinne. Zwar hatte auf diesem Felde die romantische Anschauung geringeren Einfluß; die Schärfe der architektonischen Linien widerstrebt jener entschieden malerischen Behandlung, welche in der Natur zugleich nach dem ahnungsvollen Ausdruck von Stimmungen sucht. Aber auch hier ging man nun auf Wahrheit der Erscheinung aus und faßte die Baulichkeiten in ihrer landschaftlichen Umgebung sowie in der abdämpfenden Hülle durchleuchteter Luft. Im Uebrigen brachte es schon die Bestimmtheit und das fein ausgearbeitete Detail des Gegenstandes mit sich, daß die Ausführung reinlicher und pünktlicher wurde, als es in der Art der Romantiker lag. Irgendwie hervorragende Talente hat indessen dieser Zweig nicht aufzuweisen. Keiner hat die sorgsame und liebevolle Darstellung eines van der Heyden erreicht, der den Beschauer so heimlich auf die Plätze und Kanäle holländischer Städte versetzt, jede Einzelheit ihm vor's Auge bringt und doch wieder der Massenwirkung und dem Einklang des Ganzen in einem klaren warmen Luftton unterordnet.

Betrachten wir zunächst das Interieurbild, soweit es die Architektur zur Hauptsache macht und die Figuren zu bloßer Staffage herabsetzt, so finden wir dasselbe nach den früher genannten Granet und Forbin kaum vertreten. Der Einzige, der sich näher damit abgab, war Aurèle Robert — der Bruder des Leopold —, der übrigens auch Genrebilder in der Art des Letzteren malte (Taufkapelle zu S. Marco in Venedig in mehreren Wiederholungen). Er hatte eine fleißige und sorgfältige aber etwas

schwere Hand. In dem eigentlichen Reiz solcher Interieurs, der durch die weiten Räume sanft sich abtönenden Luft, der geschlossenen Stimmung und dem Spiel des gedämpften Lichts in das Dunkel der Schatten, stand er wie die Modernen überhaupt hinter den Alten, insbesondere einem de Witte, weit zurück.

Als Maler der äußeren Architektur sind zunächst Jules Joyant und Renoux zu nennen. Jener scheint sich Canaletto zum Vorbild genommen zu haben; er schilderte die Brücken, Plätze und Paläste von Venedig in sauberer Ausführung aber mit nüchterner und metallischer Färbung. Renoux, der sich auch im Interieurbild versucht hat, gab vornehmlich Landschaften mit architektonischen Denkmälern aus Frankreich, Deutschland und Italien und ebensowol Kirchen und Kreuzgänge des Mittelalters wie römische Ruinen; Bilder, die lediglich durch den Gegenstand einiges Interesse erregen. Bedeutender als diese Beiden sind Hippolyte Sebron (geb. 1801) und Justin Ouvrié (geb. 1806), die bald nach 1830 aufgetreten sind. Ersterer hat auf seinen Reisen in Belgien, Holland, England, Italien, Spanien und Nordamerika eine große Mannigfaltigkeit von Motiven gefunden; Dome, Klöster, Schlösser, Paläste, Städte und Straßen (z. B. Dom von Mailand, Hafen von Amsterdam im Mondschein, Jakobskirche von Antwerpen) sind der Gegenstand seiner Bilder, die bei leichtfertiger Gewandtheit der Darstellung doch das Architektonische in ein volles klares Licht zu setzen wissen. Ouvrié, der sich lange in Italien, Flandern und England umgetrieben, hat eine zierliche und durch einen freundlichen Lichtton gefällige Weise, die sich überall gleich bleibt, mag er nun die Rheinufer, Neapel oder das Heidelberger Schloß vor sich haben. Doch versteht er die Gebäude wirksam zur Landschaft zu stimmen. Die Bilder beider Meister — auch ihre Landschaften — sind sauber gemalt, äußerlich geschickt und hübsch, ohne auf irgend tiefere künstlerische Eigenschaften Anspruch zu machen. Ihnen verwandt ist Joseph Guiaud, der spanische und maurische Architekturen — auch südliche Landschaften — in glänzender Beleuchtung mit oberflächlich eleganter Manier behandelt.

In der Darstellung des Thierlebens, namentlich soweit es zur Feldarbeit verwendet in landschaftlichem Rahmen sich abspielt, haben es die modernen Franzosen zu recht tüchtigen Leistungen gebracht. Wir haben schon

beim Sittenbilde gesehen, wie die Schilderung des schlichten und harmlosen bäuerlichen Treibens auf offenem Land neue Kräfte und Werke hervorrief, die zu dem Besten gehören, was die neueste Zeit geschaffen hat. Es war dieselbe Rückkehr zu einem naiven Naturleben und seiner unzersetzten noch malerischen Erscheinung, die dem Thierstück neue Anregungen gab. Vorwiegend realistisch ist auch hier natürlich die Anschauung; aber es tritt durch den Reiz besonderer Licht- und Luftstimmungen sowie durch das Herauskehren der frischen und behaglichen Seite des Landlebens ein poetisches Element hinzu.

Die älteren Meister dieser Gattung sind, wenn sie sich auch enger als ihre Vorgänger an die Natur halten, gleichwol noch in einer konventionellen Manier befangen. Es sind ihrer nur Wenige; erst mußte die nordische Landschaft in ihrem eigenen Charakter wieder entdeckt sein, ehe die Schafherde und das Ochsengespann Weide und Feld wieder beleben konnten. Xavier le Prince (1799—1826), der in den Salon von 1824, da eben der Kampf der Romantiker gegen die klassische Schule hell entbrannt war, einige anspruchslose Thierstücke mit Figuren brachte, hatte offenbar neben der Natur auch die Albert Cuyp und Adriaen van de Velde im Auge (Einschiffung von Thieren zu Honfleur, im Louvre). Er blieb von jenem Gegensatze und den neuen Bestrebungen noch unberührt; auch hat er keinerlei realistische Absicht. Ihm schwebte ein malerisch gefälliges Ganzes vor, dem ein genrehafter Zug, Mannigfaltigkeit der Anordnung und gewählte Gruppirung ein erhöhtes Interesse geben. Menschen und Thiere sind gut bewegt und haben ein natürliches Wesen; im Kolorit geht er nicht auf Wahrheit aus, sondern auf einen angenehmen hellen Ton, der die Lokalfarbe nicht allzu sehr beeinträchtigt. Seine Bilder sind mit einem Worte ein nicht ungeschickter aber matter Nachklang der holländischen Weise. — Raymond Brascassat (geb. 1805) war der Erste, der im landschaftlichen Thierstück sich hervorthat, und stand während der dreißiger Jahre in nicht geringem Ansehen. Doch hatte auch er wenig gemein mit den Romantikern. Er kam von der klassischen Landschaftsschule her und ging selber eine Weile in ihren Spuren; es blieb ihm dann von ihr, als er zu jener Gattung überging, eine gewisse zierliche und sorgsame Behandlungsweise, Deutlichkeit der Form und ein freundliches Kolorit, wie sie dem größeren Publikum wol zusagen. Im Erfassen der Natur kam er über eine zahme Beobachtung nicht hinaus, wenn er auch gern das Thierleben in erregter Bewegung schilderte, wie z. B. einen Stierkampf (im Museum von Nantes) oder eine

Kuh, die von Wölfen angegriffen und von einem Stier vertheidigt wird. Doch behandelte er auch einfachere Motive, Rinder, Ziegen und Schafe auf der Weide, immer in anmuthigen und mit Laubwerk reich ausgestatteten Landschaften. Denn was ihm an ursprünglicher Naturempfindung abging, suchte er durch Mannigfaltigkeit zu ersetzen. Der malerische Reiz und die tieferen Stimmungen des Licht- und Luftlebens sind ihm verschlossen. Sowie auch seine Thiere, obwol ihm eine gewisse Freiheit und Geschicklichkeit der Hand nicht abzusprechen ist, sowol im Bau als im Fell und im Ausdruck jene überzeugende Naturwahrheit vermissen lassen, die auf diesem Gebiete um so nothwendiger ist, je weniger der Maler das Stimmungsleben der Natur zu versinnlichen weiß.

Es war Constant Troyon (1810—1865), der endlich die neue Naturanschauung auch im Thierstück durchführte. Und zwar erst seit Ende der vierziger Jahre; wie wenn die Kunst erst in der Landschaft hätte recht heimisch sein müssen, ehe sie es wagte das Thier damit zu einem großen Ganzen zu verbinden. Er gehörte nicht, einen so angesehenen Platz er auch behauptet, zu den Führern der neuen Schule; sein Talent brauchte lange, ehe es zur Reife kam und entwickelte sich allmälig unter dem Einfluß jener bahnbrechenden Landschafter. Der Sohn eines Angestellten an der Porzellanfabrik zu Sèvres, machte er seine Lehrzeit unter deren Malern durch, die noch die Natur über den gewohnten Leisten der klassischen Landschaft schlugen. Dem jungen Troyon öffnete zuerst, als er in der Umgegend von St. Cloud sich in Studien versuchte, eine zufällige Begegnung mit Roqueplan die Augen. Er bemühte sich alsbald die Natur unbefangen zu sehen und den frischen Eindruck, den er empfing, ebenso wiederzugeben; allein er gerieth nun zu sehr in die Weise der Dupré und Rousseau und sah mehr durch ihre als mit eigenen Augen. Die Landschaften dieser seiner zweiten Periode, die bis in die Mitte der vierziger Jahre reichte, tragen die deutlichen Spuren dieser Einwirkung. Jedes Detail, jedes Blättchen sollte genau ausgesprochen sein und seine volle Wirkung haben; Ton ist neben Ton mit gleichem Werth, gleicher Fettigkeit hingesetzt, und das Ganze ist schließlich wie ein dick aufgetragenes Mosaik, von schwerer und einförmiger Wirkung. Durch ernstliche Studien im Walde von Fontainebleau kam er endlich der Natur selber näher und lernte wenigstens die saftige Fülle der Vegetation kräftig wiedergeben. Eine Reise nach Holland im Jahr 1847 oder 48 vollendete dann den Umschlag in seiner Entwickelung. Er kam nun aus dem gewohnten Gleise heraus und sah mit frischem Sinn

eine neue Natur; insbesondere aber scheint ihm durch die nähere Bekanntschaft mit den Bildern von Rembrandt und Albert Cuyp der Zauber entschieden durchgeführter Lichtwirkungen aufgegangen zu sein. Wol möglich, daß ihn Cuyp überhaupt angeregt hat, nun in seine Landschaften Thiere zu setzen. Wenigstens mag ihm, trotz aller Verschiedenheit, dessen Art, das Thier in gesättigtem Ton von duftigen Wiesen und Lüften abzuheben und über Figuren und Landschaft ein volles Licht auszugießen, bei seinen eigenen Arbeiten vorgeschwebt haben. Schon seine „Mühle" im Salon von 1849 zeigte, daß er nun in der Einheit einer stark ausgesprochenen Lichtstimmung das eigentlich Malerische gefunden. Früher Morgen ist in dem Bilde und die blasse Sonne kämpft noch mühsam gegen seine Nebel; dagegen steht dunkel die Mühle mit ihren Windflügeln. Noch ist indeß in einem Waldbilde von 1851 das Impasto in den lichten Stellen übertrieben.

Ein Aufenthalt in der Normandie war es dann, der ihm 1852 das Motiv zu einem seiner besten Bilder gab, womit er sofort als Meister in seinem Felde eine hervorragende Stelle einnahm: „das Thal der Touque". Auf schöner fetter Weide gehen behaglich Kühe und ein Gaul zur Tränke; zwei Stiere sind in heißem Kampf begriffen. Durchaus natürlich im Bau und der Bewegung wie im Schein des Fells sind die Thiere; sie machen durchaus keinen Anspruch besonders schöne und wolgezüchtete Exemplare zu sein, tragen vielmehr die Zeichen ihres harten Dienstes und des bäurischen nicht allzu reinlichen Stalles. Aber ganz zu Hause sind sie auf der üppigen Wiese, in deren hohes duftiges Gras sie tief einsinken; dabei zieht eine schwüle Luft über den Weideplatz, leichte Dünste steigen auf von der noch feuchten Erde, schwere Wolken wälzen sich vorüber, in leise Bewegung scheint Alles zu gerathen und den wehenden Sturm zu verkünden. Und so gibt immer die besondere, die ganze Natur, Thier und Landschaft durchdringende Licht- und Luftstimmung den Bildern Troyon's einen eigenen Reiz. In dem Bilde „Ochsen auf dem Wege zum Pflügen", die dem Beschauer in voller Brustbreite mit ihrem Treiber auf weitem Blachfeld entgegenkommen (im Luxembourg, 1855), ist Alles eingehüllt in herbstliche Morgennebel, welche die Frühsonne noch nicht hat zerstreuen können. Die Nüstern der Thiere dampfen, dunstiger Brodem steigt aus dem lockeren Boden auf, und der graue Himmel, von dem das Gespann dunkel sich abhebt, scheint auf die Erde sich herabzulassen. Oder der Maler bringt auch wol dumpf brütendes Vieh in träger Ruhe auf sonniger Wiese und bei lastender Mittagshitze.

In allen diesen Bildern verbinden sich Thiere und Landschaft zu einer vollen Gesammtwirkung, zu einem ganzen Stück Naturleben. Er hat von den Neueren das richtige Verhältniß beider Theile bei fast gleichem Werth derselben am glücklichsten getroffen. Er läßt die Thiere derb und frank, wie es die Realität mit sich bringt, in der umgebenden Natur gleichsam aufgehen und kümmert sich nicht um die ästhetische Regel, welche die entschiedene Unterordnung des einen Gegenstandes unter den anderen verlangt. Auch wollen seine Ochsen und Kühe nicht eine besonders aufgeweckte Thierseele an den Tag legen, die man weiß nicht welche entfernte Verwandtschaft zum menschlichen Wesen verrathen soll. Sie geben sich einfach in ihrer dumpfen brütenden Schwerfälligkeit, sind als ächte Ochsen vollständig befriedigt in ihrem vulgären Lebenslauf, sei es fressend und wiederkäuend auf der Weide oder unter dem Joch plump die Scholle tretend. Ebenso wie im Ausdruck sind die Thiere Troyon's auch in Gestalt und Bewegung recht naturwahr, wenn er es auch mit dem Bau nicht allzu genau nimmt und der Modellirung es an Mark und Sicherheit fehlt. Vortrefflich ist dagegen wie bemerkt die malerische Einheit seiner Bilder, die immer harmonisch durchgeführte, Alles einhüllende Lichtstimmung. Seine Bilder sind nicht bloß Studien oder magere Naturfragmente; Thiere, Landschaft und Beleuchtung stehen in einem inneren und abgerundeten Zusammenhang. Man sieht, daß der Künstler mit einer gewissen Freiheit arbeitete und, so fleißig und unablässig er auch sein Leben lang nach der Natur Hunderte von Skizzen machte, doch nicht sklavisch an sie gebunden blieb. Darin hat er nicht wenig voraus vor den Dupré und Rousseau. Die Meisterschaft eines Potter freilich, die mit der sorgfältigsten und intimsten Naturwahrheit volle künstlerische Freiheit verband, dürfen wir von dem modernen Franzosen nicht erwarten. Vielmehr hat seine Behandlung einen dekorativen Zug, der in das Spiel der Lichtwirkungen die eigene Gestalt und Farbe der Dinge mit etwas gewissenlosem Pinsel verschimmern läßt. Dies Streben nach Massenwirkung, wobei das Detail mehr oder weniger zurücktritt, bewog ihn wol auch, seinen Bildern meistens eine große Ausdehnung zu geben, die den genrehaften Maßstab überschreitet und dem bescheidenen Gegenstand eine fast monumentale Fläche einräumt. Es ist das namentlich mit seinen neuesten Bildern der Fall, zumal mit der „Rückkehr zum Meierhof", der „Abreise auf den Markt" und den Höhen von Süresne an der Seine, einer großen Landschaft mit Viehherden (Salon von 1859). Die „Abreise" gibt eine Truppe von Hausthieren, die wieder in voller Breite dem Beschauer entgegenkommt,

dampfend im kühlen Alles umfließenden Morgennebel, der diesmal nur mit dünn frottirten weißlichen Tönen hingewischt ist. Auch gebricht es dem Meister fast immer an gleichmäßiger Sicherheit des Vortrags; er ist bald leicht und flüchtig, bald mühsam und von schwerem Impasto, wie wenn es ihm mühsam gewesen den rechten Ton zu finden. Endlich sind Lüfte und Wolken, worauf Troyon viel Sorgfalt verwendete, oft von einem stumpfen und trüben Grau, es fehlt das Leichte und Durchsichtige, wie denn auch das Laub namentlich in späterer Zeit zu dunkle und körperhafte Schatten zeigt. So mangelt den Bildern Mancherlei zur künstlerischen Vollendung. Aber es ist in ihnen ächte Natur, die Frische und Heiterkeit des Landlebens und die Poesie des darüber ausgegossenen Lichtes.

Die übrigen Maler des landschaftlichen Thierstücks können sich, trotz einzelner tüchtiger Leistungen, mit Troyon nicht messen. Seiner Weise ist nicht ohne Geschick Joseph Palizzi (geb. 1813) — geborener Neapolitaner, aber zur französischen Schule zählend — gefolgt. Sowol im Realismus der Darstellung als in der Lebhaftigkeit der Licht- und Farbeneffekte sucht der Künstler sein Vorbild noch zu überbieten; auch in der dekorativen Behandlung geht er noch weiter und malt z. B. bei einem „Kälbermarkt im Thale der Touque" (1859) die Thiere lebensgroß. Bisweilen will er den einfachen Motiven durch eine besondere Beziehung ein erhöhtes Interesse geben und stellt daher eine Viehherde vor den Ruinen des Tempels von Pästum dar (1861), Ziegen, die sich's in einem Weinberg wol schmecken lassen (1855) oder endlich eine vom Sturm auseinandergetriebene Herde (1864; eins seiner besten Bilder). Bei ziemlicher Bravour fehlt seinen Thierstücken doch immer jene Wahrheit der Stimmung, welche diejenigen von Troyon so anziehend macht. — Noch enger und ohne Eigenthümlichkeit hält sich Emile van Marcke an die Weise des Meisters. — Hierher läßt sich noch aus der jüngsten Zeit Emile Jaque rechnen, dem sich indessen eine eigene Anschauung nicht absprechen läßt. Als Maler stellt er vorzugsweise Schafherden auf der Weide dar (zwei im Luxembourg), wobei er den Thiercharakter bis zum Fell herab mit naturalistischer Wahrheit noch besser trifft als Troyon, dagegen im Kolorit und den Lichtwirkungen stumpfer und gleichgültiger ist. Ein nicht gewöhnliches Talent und Geschick zeigt sich in seinen Radirungen, die durchaus realistisch gehalten und mit malerischem Anflug das ganze Landleben schildern, alle Thiergattungen, Landschaften, Meierhöfe und Dorfschenken. — Mehr in der zierlichen und prosaisch fleißigen Weise des Brascassat sind die sorgsam gruppirten Thierstücke des

älteren Louis Coignard (geb. gegen 1812); doch erreicht er bisweilen eine größere Kraft der Färbung. —

Zu gleichem Ruf mit Troyon ist Rosa Bonheur (geb. 1822), aber mit geringerem Recht gelangt. An ernstem Naturstudium hat sie es zwar gleichfalls nicht fehlen lassen, und ebenso wenig ist zu läugnen, daß sich in ihren Bildern, die über den genrehaften Maßstab fast immer hinausgehen, ein männliches Talent bekundet. Allein sie erfaßt nicht mehr als die Oberfläche der Erscheinung, die Prosa des Thierlebens, und bei franker Behandlung, bei einem anerkennenswerthen Streben nach Naturwahrheit gebricht es doch am künstlerischen Reiz. Die Bilder sind ohne Stimmung und ohne jene frische Energie des Lebens, welche den Beschauer über die Trivialität dieses Stoffkreises mitten in die ursprüngliche Fülle der Natur versetzt. Sie gibt gern umfassende Scenen aus dem Betrieb des Ackerbaus und will die markige Kraft und Schönheit dieses Naturlebens anschaulich machen. Aber wie an Macht des Tons, so fehlt es ihren Thieren an individueller Bestimmtheit der Form; auch versteht sie sich nicht hinlänglich auf die landschaftliche Umgebung. Ihren ersten entschiedenen Erfolg hatte sie 1849 mit den pflügenden Ochsen aus dem Nivernois (im Luxembourg). 1853 galt dann ihr „Pferdemarkt von Paris" für das Hauptbild des Salons, eine große Tafel mit prächtigen Bauerngäulen von gut beobachteter Bewegung; daran schloß sich 1855 die „Heuernte in der Auvergne" (ebenfalls im Luxembourg), die durch den Gegensatz des dunklen Ochsengespanns mit dem sonnenbeschienenen grünen Felde nicht ohne Wirkung ist. An der Absicht, mit derartigen Bildern durch den großen Umfang Effekt zu machen, leidet auch die Bonheur, und wenn man ihr zum Lobe anrechnen muß, daß sie die Natur nicht in's Hübsche ziehen sondern schlicht wiedergeben will, so wird doch bei solcher Behandlung auf den ausgedehnten Flächen die nüchterne Leere des Gegenstandes allzu fühlbar. —

In jüngster Zeit versucht sich ihr Bruder Auguste Bonheur (geb. 1824), der früher nur Landschaften malte, mit ziemlichem Glück auch in dieser Gattung. Er setzt die Thiere in eine reichere Landschaft als Rosa und hüllt sie entschiedener in Licht und Luft ein; doch fehlt es dem Kolorit an Ruhe und Einheit. — Ein beachtenswerthes Talent zeigt sich neuerdings in Jules Didier, der das Ackerthier bei der Arbeit in der römischen Kampagna darstellt. Seine Thiere sind sicher in der Form, das Ganze ansprechend durch ein sattes und harmonisches Kolorit. — Natürlich haben, wie die neueste Kunst überhaupt, so auch die übrigen Thiermaler einen vor-

wiegend realistischen Charakter, wobei die Ausführung weit mehr auf den allgemeinen Gesammteindruck der Natur als auf Durchbildung des Details geht. Aus dieser Gruppe sind noch Jules Hèreau und Servin anzuführen. Eugène Lambert, der viel koloristisches Geschick hat, gibt gern seinen Thierstücken einen komischen Anflug. — Léon Couturier endlich, der bisweilen wol auch Landschaften in südlichem Charakter malt, versteht sich besser auf das Federvieh des Hühnerhofs, das er lebendig und nur mit etwas gar zu buntem Farbenspiel vor Augen führt.

Das Thierstück, worin die Landschaft den bloßen Hintergrund und das Thier für sich die Hauptsache bildet, ist weit schwächer vertreten, da es der malerischen Auffassung nur geringen Spielraum bietet. Seine Objekte sind insbesondere die treuen Begleiter des Menschen, die ihm vor allen nah und vertraut sind: das Pferd und der Hund. Die eleganten Darstellungen von Alfred de Dreux (1808—1860), welche das feine Racepferd der vornehmen Welt in seinen verschiedenen Zuständen und Bewegungen zum Gegenstand haben, sind auch in Deutschland durch den Stich zur Genüge bekannt. Die menschlichen Figuren sind bei ihm, wie die Landschaft, immer nur Zugabe; mögen sie nun in einer Anzahl Reiter mit rothem Jagdkostüm oder in Amazonen bestehen, die im Walddickicht vom Pferde aus ein Rosabillet in einen hohlen Baum legen oder mit dem ersten Kummer eines getäuschten Herzens bei dem Stelldichein allein sich finden („Seule au rendez-vous") oder gar auf galoppirendem Vollblut in flüchtiger Bewegung die Lippe des vorbeifliegenden Liebhabers berühren. Die Kunst des Mannes war wie sein Leben: ein Zeugniß eleganter Gewandtheit, das in den Salons einer mehr oder minder guten Gesellschaft immerhin seine Stelle haben mag. — Umgekehrt behandelt Jacques Beyrassat mit oberflächlicher und brutaler Virtuosität den schweren Arbeitsgaul, wie er am Karren zieht oder mit Anspannung aller Kräfte das Lastschiff die Seine hinaufschleppt. — Viel Geschick bewährt Godefroy Jadin (geb. 1805), der auch mit naturalistisch gehaltenen südlichen Landschaften Beifall gefunden, in der Schilderung der mannigfaltigsten Jagdscenen, wobei immer die Hunde die Hauptrolle spielen. Auch malt er viel das Hundeportrait, meistens nur den Kopf in Lebensgröße. Unter der Julregierung war er in beiden Gattungen viel beschäftigt für die königliche Familie und die Welt des Sport. Seine mit flotter Bravour hingebürsteten Bilder sind in ihrer dekorativen und etwas manierirten Art doch energisch und lebendig. Ihm nicht ganz gleich darin kommt Joseph

Melin (geb. gegen 1815), dessen Vortrag stumpfer und schwerer ist. Nach beiden ist noch Albert de Balleroy zu erwähnen, der zwar verschiedene Thierarten darstellt, aber Meuten von Jagdhunden in voller Lebensgröße am besten zu treffen weiß.

2.

Die Erneuerung der klassischen Landschaft.

Wie sich in der Malerei überhaupt neben und im Gegensatz zur romantischen Anschauung die ideale Kunstweise erneuerte, so geschah das auch in der Landschaft. Und zwar genau in derselben Weise, unter denselben Verhältnissen und Bedingungen, wie sie das erste Kapitel des vierten Buches geschildert hat.[1] Daher erstreckt sich auch auf dieses Gebiet der Einfluß der Ingres'schen Schule; die hierher zählenden Meister haben sich zum größeren Theil in seinem Atelier gebildet oder folgten doch seinen Principien. Der Adel stylvoller Form, worin die innere bildende Kraft zu harmonischer und vollendeter Erscheinung ganz aufgegangen scheint, aber verjüngt gleichsam und neu belebt durch die Rückkehr zur Natur: das war demnach das Ziel, das diese Richtung im Auge hatte. Es ist natürlich wieder die südliche Landschaft, insbesondere die griechische und italienische, woran sich diese Anschauung zu bewähren sucht. Denn dort scheint die schaffende Naturkraft einen freieren und größeren Schwung, gleichsam eine organisch bauende und gestaltende Phantasie zu entfalten; sie kommt so dem Künstler, der auf Schönheit der Linien und auf Reichthum wolgeordneter Formen ausgeht, auf halbem Wege entgegen. Der rhythmische Zug der Höhen, die Gliederung der Erdbildungen, die klargefügte Mannigfaltigkeit der Pläne vom Vordergrunde bis in die Ferne, belebt durch Kontraste und beruhigt durch ihren Einklang, der edle Baumschlag, endlich die Reinheit des Lichts und die Gluth des Himmels, die nirgends ein giftiges Grün duldet: das sind die Elemente, womit nun der „klassische" Landschafter auf's Neue arbeitet, nur daß er seinen Bildern durch größere Naturwahrheit tieferen Reiz und mehr Charakter zu geben sucht.

Schon einige Meister, welche von der älteren Weise der Valenciennes und Bertin ausgegangen, wandten sich in den zwanziger Jahren mit strengerem Studium wieder der Natur zu. Es sind namentlich Charles Rémond (geb. 1795) und Jules Coignet (1798—1860). Rémond

malte Anfangs nur historische Landschaften in der hergebrachten Art mit der bekannten mythologischen oder biblischen Staffage, die gleichsam der Natur ihre Eintrittskarte in die Kunst ausstellte. Große Reisen in Frankreich, Italien und Sicilien entwickelten dann seinen malerischen Sinn, der übrigens von Haus aus klein und beschränkt war. Die wirkliche Natur durchbrach nun bei ihm zum Theil das überkommene Schema und machte hie und da Miene ein Stück von sich an dessen Stelle zu setzen. Er gab Ansichten — immer umfassendere Ausschnitte — aus dem Dauphiné, der Auvergne, Kalabrien und Sicilien, die wenigstens im Ganzen sich ziemlich treu an den Charakter der Gegenden hielten. Von Zeit zu Zeit fiel er freilich in die heroische Landschaft mit dem Statistenchor anspruchsvoller Götter zurück und meinte dann das Große durch kolossale Verhältnisse zu erreichen. — Coignet hatte mit ihm eine Weile um die Palme zu kämpfen, lief ihm aber bald den Rang ab. Denn er verstand sich mehr auf das Malerische, das „Pittoreske", wie es damals in der Phantasie des reiselustigen Publikums spukte, und hatte den richtigen Takt, die klassischen Theaterdekorationen sammt ihrer Nymphenstaffage in den Winkel zu werfen. Auch waren seine Naturstudien, wenn sie gleich nur die äußerste Oberfläche abpflückten, doch gründlicher. Er suchte die schönen Formen des Südens mit ihren Tempelresten durch eine malerische Behandlung, welche die Natur herausputzt und die Strenge der Linie in einer angenehmen Färbung abschwächt, gefällig zu machen, und hatte damit, namentlich in Deutschland, in den dreißiger Jahren Erfolg.

Durchaus verschieden von beiden sind die Meister, welche unter der unmittelbaren Einwirkung von Ingres stehen. Was man auch an ihren Werken aussetzen mag, läugnen läßt sich nicht, daß sie den Formenadel der südlichen Landschaft begriffen und ihr ideales Element, soweit es in der Zeichnung liegt, durch strenge Auffassung und ernstes Studium ausgebildet haben. Sie alle haben sich lange in Rom aufgehalten und die südliche Natur gründlich angesehen; hier mag wol auch das Beispiel der Deutschen, der Koch, Ernst Fries und Rottmann, nicht ohne Einfluß gewesen sein. Zur Natur freilich sind sie nicht ganz durchgedrungen. Wo sie zum hohen Styl sich erheben wollen, fügen sie ihre Landschaften aus einzelnen Fragmenten frei zusammen, und wenn auch derartigen Kompositionen ihr Recht nicht abgesprochen werden soll, so gehen sie doch bei ihnen immer in's Anspruchsvolle und streifen an das Gespreizte. Es ist eine Natur, die um ihre heldenhafte Schönheit weiß und deklamirend sich vorträgt; sie spricht

diese Bedeutung noch einmal aus in der götterhaften Staffage, die sie sich immer noch gibt, und die doch eingesteht, daß der Maler die eigene große Seele der südlichen Natur nicht unbefangen zu empfinden vermag. Weit erfreulicher sind ihre Leistungen, wenn sie mit harmloserem Sinn bestimmte landschaftliche Charaktere darstellen. Woran es ihnen aber sämmtlich und immer gebricht, das ist das Leben der Farbe. Sie setzen an die Stelle des Kolorits, worin die Landschaft zu athmen und dem Licht sich mitzutheilen scheint, eine trockene Buntheit, einen Anstrich der Form. Allerdings verträgt der Süden nicht jene Uebermacht der Licht- und Luftstimmung, die mit der Farbe der Dinge sich vermählend die feste Gestalt auflöst und dem allgemeinen Leben preisgibt; aber auch in ihm spricht der Farbenschein die innere lebenbildende Kraft der Natur — in der ja der Geist noch geschlossen und verhüllt ist — sicher nicht weniger aus als die Form.

Da wir nun die gemeinsamen Züge dieser Gruppe kennen, kann ich mich bei den einzelnen Meistern kürzer fassen. Der Aelteste von ihnen, Théodore Caruelle d'Aligny (geb. 1798), ist seiner strengen vorab auf Einfachheit und Größe der Form bedachten Anschauung zeitlebens und ohne zu wanken treu geblieben. Für ihn gibt es nur die klassische, historische Landschaft mit ihrem fast architektonischen Aufbau der Linien und mit mythischer Staffage, die allein ihm einer solchen Natur würdig scheint. Seine Zeichnung ist fest und manchmal von einem großen Zug — seine besten Werke der gefesselte Prometheus im Luxembourg und der gute Samariter, naturwahrer eine Heuernte in der Kampagna —; aber seine Färbung zum Uebermaß grell und steinern, meistens ziegelfarben, untermischt mit einem hellen und faden Grün. Die Natur erscheint in seinen Bildern wie ein künstliches Modell, nur um so lebloser durch die glatte Eleganz der Behandlung. — Alex. Desgoffe (geb. 1805) legt besonderes Gewicht auf die Wolordnung der Erdformen, den Rhythmus der Massen. Namentlich sucht er der Natur den Eindruck wilder Größe abzugewinnen durch kühn sich aufthürmende und verschiebende Felsenbildungen, worein er gern den Orestes, bald von den Eumeniden verfolgt, bald in Tauris die Schwester suchend, oder auch den Verkauf Joseph's als Staffage setzt. Letztere ist bei ihm besonders anspruchsvoll und nimmt oft einen übermäßigen Raum ein. Die Bilder dieser Art — in denen fast immer ein graubrauner Ton vorherrscht — sind bei tüchtiger nur zu plastisch gehaltener Zeichnung doch durch ihre gemachte Idealität ohne alle Wirkung. Ansprechender sind die einfachen Studien des Künstlers nach der Natur. Sobald er ein abgerun-

detes Ganzes geben will, geht er selbst bei schlichten Motiven aus der französischen Landschaft auf Styl aus und verfällt dabei in todte Manier. — Einen mehr heiteren und idyllischen Charakter haben die Gemälde von Paul Flandrin (geb. 1811), einem Bruder des Hyppolite. Seinem hübschen Talente, das er gemeinsam mit diesem unter der Leitung Ingres' ganz gut gebildet hatte, fehlt es an durchgreifender Energie, an dem Vermögen, die Natur ohne sie abzuschwächen in's Ideale zu erheben. Er bleibt daher einerseits an der äußeren Wahrheit kleben und verwendet andrerseits das stylisirte Detail zu Kompositionen in klassischer Art von etwas matter Erfindung, ohne zwischen Beidem die wahre Mitte zu finden. Daher verwischt und verflacht er den eigenen Charakter der Gegend und bringt doch keine poetische Wirkung zu Stande.*) Gleichwol ist er anziehender als die Aligny und Desgoffe. Ihm schwebt eine freundliche Natur vor, worin sich mit Größe eine gewisse Anmuth verbindet und das Landleben, wie es Horaz und Virgil schildern, sich wol abspielen könnte; freilich erinnert sie auch an die manierirte Naivetät der Geßner'schen Idyllen. Er bringt weit mehr die friedliche Stille dunkler Laubschatten an, als jene Beiden; doch zeigt sein Blätterwerk immer jene peinliche, blecherne und einförmige Ausführung, die dem klassischen Styl eigen ist. Seine Erdformen, gewöhnlich der römischen Kampagna entnommen, haben meistens eine sanfte rhythmische Bewegung. Die Farbe ist leicht, dünn und flüssig aufgetragen, zu glatt und durchsichtig, matt oder hart und bunt; nur im Grün hat er, namentlich neuerdings wo er sich mehr an die französische Landschaft hält und nach freierer Behandlung strebt, einen volleren und saftigeren Ton. An Licht und Luft fehlt es auch seinen Bildern. Sie haben die Frische der Natur gleichfalls abgestreift und nach einem allgemeinen idealen Muster sie zugeschnitten, ohne daß sie deßhalb ihre bauende Kraft zu einem reineren Ausdruck brächten.

Entschiedener als die Genannten trat Edouard Bertin (geb. 1797) aus der überlieferten Manier der klassischen Landschaft heraus. Er gab freilich die stylisirende Zeichnung so ziemlich auf; aber franker und rückhaltloser wie die Uebrigen ging er auf die Natur zurück. Es liegt ihm an den

*) Hippolyte, der die Schwächen seines Bruders wol kannte, schrieb ihm einmal: „Applique toi à dégager le sens poétique des choses (was er über dem Naturstudium leicht vergißt), à découvrir le côté le plus beau et le plus vrai de toute vérité;“ ein ander Mal: „Sois plus hardi, plus libre qu'à l'ordinaire, et ce sera un grand progrès.“

Charakter und die reale Wahrheit einer bestimmten Gegend zu treffen, auch wo er noch eine bedeutsame historische Staffage anbringt — z. B. in den Bildern „Begegnung Cimabues mit Giotto", Christus am Oelberge (1837), Versuchung Christi —; ebenso sucht er das Detail charakteristisch durchzubilden, ohne der Gesammtwirkung etwas zu vergeben. Nur im Kolorit gelingt es ihm noch nicht zu einem vollen und wahren Ton durchzubringen. Daher haben auch seine Zeichnungen größeren Werth als seine Bilder. Was die letzteren anlangt, so haben namentlich die seit Ende der vierziger Jahre entstandenen wenig mehr von jenem klassischen Pathos und zeigen sein Talent, das eigene Leben der südlichen Natur zu erfassen, von der besten Seite. Es sind namentlich „die Quellen des Alpheus", eine Ansicht von Olevano und „die alten Gräber an den Ufern des Nil." —

Neben Bertin bereiten noch andere Meister eine Vermittlung vor zwischen der idealen und der romantischen Naturanschauung, indem sie mit dem Reichthum der Anordnung und stylvoller Linie ein wärmeres Kolorit und größere Naturwahrheit des Details verbinden wollen. Versuche, die im Ganzen nicht glücklich ausgefallen sind und den großen Charakter der südlichen Natur abschwächen, ohne in der malerischen Wirkung über den bloßen Anlauf hinauszukommen. Hierher gehört zunächst Pierre Thuillier (1799—1858), der unermüdlich Frankreich und Italien, dann auch den Orient bereist hat und die verschiedenen Gegenden dieser Länder, soweit sie sich zu einem wolgeordneten Ganzen abrunden ließen, alle mit gleicher Leichtigkeit und gleichem Geschick geschildert hat. Er wußte den Charakter einer Landschaft mit einfacher Empfindung wiederzugeben, blieb aber immer in einer matten kühlen und mäßigen Färbung. — Ueber eine schwankende und zahme Mitte zwischen jenen beiden Weisen konnte es auch Léon Fleury (1804—1853) nicht bringen. Seine Bilder — namentlich aus der römischen Kampagna — machen einen klaren und angenehmen Eindruck, sind aber in der Form charakterlos und in der Wirkung eintönig. — Von ähnlicher Art sind Achille Bénouville (geb. 1815, der Bruder des Leon), nur eleganter in der Zeichnung, aber trocken und porzellanen im Kolorit, und Alex. Viollet-Leduc (geb. 1817). — Ein bedeutenderes Talent war Eugène Buttura (1812—1852), der die südliche Natur mit derselben Treue und Genauigkeit des Details wiedergeben wollte, wie etwa Delaberge es mit der nördlichen versucht, nur daß er zugleich auf ein formenvolles Ganzes ausging. Er befreite sich von der akademischen Weise, daran seine früheren Bilder, Ansichten vom Campo vaccino, der Villa des

Maecenas und von Tivoli noch erinnern, durch dieses ernste und aufrichtige Naturstudium, das ihn jeden Baum Blatt für Blatt mit der größten Sorgfalt zeichnen ließ. Auf diese Weise konnte er natürlich nur wenig zu Stande bringen. Ein gutes Bild aus dieser Periode mit Daphnis und Chloe als Staffage, das auch in der Vegetation einen frischen saftigen Ton hatte, war im Salon von 1848. Indessen man fühlt das Mühsame der Nachbildung und vermißt den freien Wurf.

Eine andere kleine Gruppe hält strenger fest am Rhythmus der Linien und dem Styl der Zeichnung, bleibt aber dafür härter und greller in der malerischen Behandlung. So Auguste Lapito (geb. 1805), der auch die Natur der Normandie und der Auvergne in ähnlichem Sinne schildert. Dann Gabriel Prieur (geb. 1805), der die klassische Art noch korrekter, aber auch reizloser und hölzern durchführt, selbst in der französischen Landschaft. — Noch in der jüngeren Zeit finden sich Maler, die von der historischen Landschaft ausgehen, da nur für letztere — bis zur Reorganisation der Kunstschule im Jahre 1863 — der Preis ausgesetzt war, der ihnen den Weg nach Rom bahnte. Diese verschmähen die Zuthat einer malerischen Wirkung, die doch über oberflächliche Eleganz nicht hinausgeht, und suchen dafür das Einzelne wie den Charakter des Südens realistischer durchzubilden. Von ihnen hat sich Joseph Bellel (geb. 1814) namentlich durch seine Kohlezeichnungen hervorgethan. Seine Erdbildungen sind fest und sicher durchgeführt, in den Linien ein schöner Rhythmus der Bewegung, das Ganze wol gruppirt und geordnet. Seine Landschaften sind oft frei komponirt nach Erinnerungen bald aus Italien, bald aus der Auvergne, aber auf der Basis wahrer Naturformen; ihre Bedeutsamkeit hebt er gern noch besonders hervor durch ideale Figuren, sei es durch Daphnis und Chloe — ohne die es bei einem klassischen Landschafter so leicht nicht abgeht —, sei es durch Macbeth mit den Hexen. Seine Oelbilder sind schwächer, da er in einer kalten und verzagten Färbung, in einem schweren Ton befangen bleibt. Neben ihm sind vornehmlich noch anzuführen Joseph Lecointe (geb. 1818; „der verfluchte Feigenbaum" vom Jahre 1855 im Luxembourg), der schwächere Gaspard Lacroix (geb. gegen 1820 zu Turin), Gustave Saltzmann, Auguste Allongé, und aus der jüngsten Zeit Victor Ranvier („Kindheit des Bacchus" von 1865, im Luxembourg), der wieder mit stylvoller Form ein wirksameres Kolorit zu verbinden sucht.

Unläugbar gehören durchweg die Werke der klassischen Anschauung zu den schwächeren Leistungen der modernen französischen Landschaft. Sie ver-

festigen die Oberfläche der Natur zu einem idealen Kleid oder vielmehr sie hauen sie plastisch in Stein aus, der natürlich von keinem Luftzug bewegt wird und eine todte kalte Hülle an die Stelle des lebendigen Leibes setzt. Auch jene Versuche durch Hereinnehmen der naturalistischen Weise die klassische zu erneuern und tiefer zu beleben, sind mißlungen; denn sie haben vor Allem versäumt die schöne Form durch die erwärmende Vermählung mit dem elementaren Leben in den malerischen Schein zu erheben. Bis zu einem gewissen Grade läßt das auch jene Natur zu, deren Hauptreiz im Adel der Gestaltung, in der organischen Schönheit des Erdbaus liegt, und wir werden bei der tieferen Vermittlung der Gegensätze auf einen Meister treffen, der das vermocht hat. Im Ganzen aber scheinen die modernen Franzosen für die einfache und rhythmisch bewegte Formengröße, für das harmonische Maß der italienischen und griechischen Natur den feinen Sinn nicht zu haben, womit sie die glühendere Pracht des Orients und das bescheidenere Stimmungsleben ihrer heimathlichen Gegenden zu veranschaulichen wissen. Sie haben keinen Künstler, der auch nur entfernt unserm Rottmann gleich käme. Freilich ist in diesem eine Genialität der Gestaltung, die im 19. Jahrhundert fast einzig dasteht. Selbst die Poussins bleiben hinter seiner großen objektiven Anschauung zurück. Denn diese entdeckt den wahrhaft klassischen Zug und Schwung des Südens, seine gliedernde formenbildende Kraft aus ihm selber und findet dafür den treffenden Ausdruck sowol im Wortlaut der naturwahren und doch mit freier breiter Hand wiedergeschaffenen Linien als in dem lichten und fein gestimmten Kolorit.

Drittes Kapitel.

Die Vermittlung der Gegensätze und der neueste Realismus.

1.

Die Vermittlung der Gegensätze. Die Landschafter des Orients. Das ideale Stimmungsbild.

Auch in der Landschaft trat jene tiefere Vermittlung der Gegensätze ein, die wir im Verlauf der französischen Malerei überhaupt angetroffen haben. Zu Grunde liegt ihr dieselbe Anschauung, welche nach harmonischer Mitte strebt zwischen der Formenschönheit des Idealismus und der auf den realen Schein sowie die Farbenstimmung der Natur gerichteten Weise der Romantiker. Sie ist wesentlich verschieden von jener äußerlichen Ausgleichung, welche die jüngeren Talente der klassischen Landschaftsschule, die E. Bertin und Genossen und Nachfolger, sich angelegen sein lassen; sie begnügt sich nicht wie diese mit einem ungefähren Ergebniß, das die südliche Natur durch größere Treue im Detail oder eine gefällige Färbung dem Geschmack des Tages anzupassen sucht. Worauf sie vielmehr in ihren namhaften Vertretern ausgeht, das ist der ächte Reiz einer groß aufgefaßten, sowol in ihrem Erdleben begriffenen als in ihrem poetischen Schein empfundenen Natur. Eine Natur also von reicher Bildung und gegliedertem Bau aber ohne gesuchte Größe und Mannigfaltigkeit, deren Formen in der elementaren Hülle von Licht und Luft beseelt und bewegt erscheinen, ohne doch Linie und Gestalt ihr ganz preiszugeben. Dieses Ziel zu erreichen erfordert freilich ungewöhnliche Kräfte, und es sind nur ganz wenige Künstler, die ihm nahe gekommen sind. Die Werke aber dieser Wenigen gehören zu

dem Besten was die moderne Landschaft hervorgebracht hat und erreichen eine reine künstlerische Wirkung, wie wir sie im ganzen Verlauf der französischen Kunst nicht häufig antreffen.

Auch das hat diese Gruppe mit jener vermittelnden Richtung in der Figurenmalerei gemein, daß ihr nicht gleichgültig ist, welchen Inhalt sie in diese reicher ausgebildete Erscheinung faßt. Die Natur, welche sie schildern, bildet immer, auch wo sie frei mit der Realität schalten, ein Ganzes von edlem Charakter, worin ihre schaffende Kraft voll und unverkümmert sich auszuleben scheint. Sie machen dabei keinen Rangunterschied zwischen südlicher und nördlicher Landschaft; nur daß sie, um jede zu einer vollen Wirkung zu ergänzen, bei jener mehr das malerische Spiel von Licht und Farbe, bei dieser die rhythmische Gruppirung mannigfaltiger Massen hervorheben.

Zuvörderst ist hier einer Gruppe von Malern zu gedenken, welche seit den dreißiger Jahren, nachdem die Landschaft ihren neuen Aufschwung genommen, der nordischen Natur mit dieser reicheren Weise, mit wirksamer Beleuchtung und naturwahrem Kolorit einen erhöhten Reiz zu geben trachten. Von allen Franzosen haben sie die nächste Verwandtschaft zu den Landschaftern aus der Düsseldorfer und Münchener Schule, die unter sich bei aller Verschiedenheit doch in der Darstellung derselben Natur gemeinsame Züge haben. Sie suchen sich auch diesseits der Alpen ein schönes Formenganzes mit Bergen, Hügeln, Gestein und munter daherrieselndem Wasser, mit mannigfaltigen Plänen, üppigem Baumwuchs, kühnen Felsbildungen und saftigen Wiesenplätzen. Wo nur irgend in den verschiedenen französischen Provinzen, in den Alpen oder an den Rheinufern ein schöner Winkel zu finden ist, darüber der Tourist sein vergnügtes Auge schweifen läßt, da stellen sie sich ein mit Skizzenbuch und Malkasten, pflücken die Ansicht ab und tragen sie säuberlich nach Hause. Doch muß man den Franzosen lassen, daß sie für spitzige Tannenwälder und zahnige Alpenketten — bei denen wol in frischer Höhenluft das Auge verweilen mag, aber für den Maler wenig zu holen ist — bei weitem sich nicht so begeistert haben, als das noch heutigen Tages bei einer kleinen Anzahl deutscher Maler der Fall ist. Auch sind sie nicht so eifrig wie diese darauf aus, die Natur recht blank und schmuck, gleichsam frisch gewaschen im Sonntagskleide vorzuführen, und ihr einen Spiegel vorzuhalten, aus dem sie zu bunt bemaltem Porzellan umgeschmolzen uns wolgefällig anblickt. Ganz frei indessen sind sie nicht von dieser Manier, die nun in Deutschland glücklicherweise

ihrem Ende entgegengeht. Sie haben das Stimmungsleben der Natur; das die Cabat, Dupré und Rousseau auf's Neue entdeckt haben, ihr Erzittern im Lichte, den elementaren Duft, doch wenigstens zum Theil in ihre Bilder zu bringen gesucht — freilich nur äußerlich, da ihnen vor Allem eine reiche Scenerie am Herzen lag und das Streben nach wahrer Naturempfindung nur nebenherlief. Die Phase dieser Landschaft ist in Frankreich schon abgelaufen. Was derartiges noch zu Tage kommt, rührt von den älteren Meistern her, da Keiner von den Jüngeren sich ihnen angeschlossen hat.

Da diesen gemeinsamen Charakter Keiner durch besondere Eigenthümlichkeit überragt, so kann ich mich bei den Einzelnen wieder kurz fassen. Der Aelteste von ihnen, André Giroux (geb. 1801), der auch italienische Bilder mit Architektur und Ruinen gemalt hat, nimmt sich gern die Umgegend von Grenoble und die französischen Alpen zum Vorwurf. Er weiß seine reichen Ansichten auf ausgedehnten Tafeln in der Form recht wol zusammenzustimmen und, wenn er auch in der Modellirung der Bergformen schwach ist, doch die verschiedenen Pläne gut auseinander zu halten. Das Detail namentlich der Vegetation ist sauber obschon etwas obenhin ausgeführt, auf Licht und Luft zwar Bedacht genommen, aber der Ton im Ganzen von einer konventionellen Freundlichkeit, ohne Frische und Kraft (zwei Bilder im Luxembourg). — Etwas realistischer ist Jules André (geb. 1807), der mit reinlicher Behandlung doch mehr Stimmung verbindet. — Jean Achard (geb. 1807), der ebenfalls viel Aufwand von Gegend macht, ist im Kolorit nicht ohne Wärme und Leuchtkraft, hat aber einen kleinlichen und manierirten Vortrag. — Auch der Schweizer Karl Girardet (geb. 1800) läßt sich hierher rechnen. Die Landschaften, meistens seiner Heimath entnommen, sind recht zierlich und wie seine orientalischen Architekturbilder im Kolorit klar und tagig; dagegen die Behandlung klein und spitz. — Eine Zeitlang war auch Eduard Hostein (geb. 1812) beliebt, nun schon fast vergessen. — Pharamond Blanchard (geb. 1805) sucht durch die verschiedenartigsten Aspekte, die er von seinen Reisen heimgebracht, Interesse zu erregen (ähnlich im Sittenbild); er versteht sich nicht übel auf die Komposition, ist aber im Kolorit matt und kalt. — Mehr realistisch bei zierlicher Ausführung ist Emile Lapierre (geb. 1818), dessen Bilder bescheidener und bisweilen nicht ohne Anmuth, aber in der Färbung nicht wahr genug sind. — Recht tüchtig und lebendig sind die Waldlandschaften von Léon Belly, der sich allenfalls dieser Gruppe

anschließen läßt, bevor er zum orientalischen Genre überging (vergl. S. 710).

Beim größeren Publikum haben die Bilder dieser Künstler Anklang gefunden, da der Stoff schon an sich durch seine Mannigfaltigkeit gefiel und eine fleißige zierliche Behandlung, die sich als solche bemerkbar macht, bei dem Laien immer Glück hat. Ihr Kunstwerth aber ist gering, da sie die Natur weder in ihrer ganzen Wahrheit noch in ihrer poetischen Wirkung — die übrigens jene keineswegs ausschließt — noch endlich in freier Umbildung geben. Wir kommen nun zu jenen Wenigen, die das Eine oder das Andere vermocht haben und daher die Genannten weit übertreffen. —

Es was Prosper Marilhat (1811—1847), der sowol die südliche Natur — insbesondere den Orient — als die nordische in ihrer eigenen Schönheit empfand und darüber die Poesie des Lichtes in ihrem ganzen Zauber aufgehen ließ. Mit dem Element der Zeichnung und der Linie, mit dem breiten Zug der Erdbildungen wußte er die Wärme der Farbe und den feinen Duft eines lichten über das Ganze fließenden Luftschleiers zu vereinigen, zudem immer die eigene landschaftliche Stimmung sowol des Orients wie seiner Heimath, der Auvergne, zu treffen. Er kam 1829 nach Paris in das Atelier Roqueplan's, fühlte sich aber zuerst zur klassischen Weise hingezogen und malte ein paar historische Landschaften in der hergebrachten Art. Immerhin mag er bei Roqueplan die erste Anregung empfangen haben, in der Natur vor Allem dem Leben von Licht und Sonne nachzugehen. Da ward ihm die Gelegenheit zu einer größeren Reise nach dem Süden bis in die tropische Zone, unter deren leuchtendem Himmel er das wahre Feld seines Talentes finden sollte. Der preußische Baron Hügel, der zu einer wissenschaftlichen Reise nach dem Orient eines Zeichners bedurfte, nahm als solchen Marilhat an. Zuerst ging es im April 1831 nach Griechenland, wo schon der Künstler sich entzückte an dem „stolzen Charakter" des Felsenlandes, an den „verlassenen Ebenen von prächtiger Größe und Schönheit". Dann wurde Syrien und Palästina von Beiruth bis Jerusalem durchzogen, endlich der Weg über Jaffa und Alexandria nach Aegypten genommen. Hier trennte sich Marilhat von seiner Reisegesellschaft und blieb in Cairo, bis er im Mai 1833 nach Frankreich zurückkehrte.

Erst der Orient erweckte in ihm die hellste Begeisterung und brachte seine Anlagen zur Reife. Nichts sei Griechenland, so schrieb er seiner Schwester, im Vergleich zu den außerordentlichen Eindrücken Aegyptens; Kairo ein bewunderswerthes Schauspiel, das den Maler hinreißen müsse. Die klaren und sachlichen Schilderungen, die er seinen Briefen einreiht, zeigen uns immer den Künstler, der überall Form und Farbe sieht und für diesen Eindruck das einfache Wort sucht, ohne in poetische Phrasen, in dunkle Empfindungen abzuschweifen. Denn immer beobachtete er die Natur mit treuem und wahrem Auge. Er wollte nicht mit ungestaltender Hand ihr das Siegel einer besonderen Phantasie aufdrücken noch aus zusammengesuchtem Detail ideale Landschaften aufbauen; vielmehr sie in ihrem eigenen Charakter erfassen und immer ein lebendiges Bild der Realität im Einzelnen wie im Ganzen geben. Von dieser Seite war er Realist und berührte sich mit der romantischen Schule. Alles was nur irgend in's Landschaftliche einschlug wurde ihm daher Gegenstand eines gewissenhaften Studiums: neben den Erd- und Pflanzenbildungen insbesondere noch die architektonischen Massen und Theile, soweit sie malerisch einem Naturganzen sich einfügen, dann namentlich die Menschen und Thiere des Morgenlandes, die Beduinen, Fellah's und Osmanen, die Karavanenzüge mit ihren Kameelen und Pferden, wie sie ihm unter Palmen und auf dem verbrannten Boden Arabiens begegneten. Bei ihm macht die Staffage keinen Anspruch auf selbständige Bedeutung, auch will sie der Landschaft kein besonderes Interesse verleihen. Aber sie ist doch mehr als der bloße Bauers- oder Jägersmann in der nordischen Natur, in dem das Landleben verhallend noch einmal nachklingt. Im Orient lebt der Mensch mit der Landschaft noch in ungebrochenem Einklang, und wesentlich gehört mit zum Charakter der letzteren, wie das Menschenleben in ihr sich anläßt. Das hat Marilhat begriffen und uns die Rückwirkung jenes glühenden Himmels auf Mensch und Thier empfinden lassen, ohne diesen in der Landschaft eine zu laute Note zu geben.

Allein worin sich das große Talent, die wahrhaft idealisirende Kraft des Künstlers erst voll bekundete, das war die Fülle und Klarheit des Lichts, welche er aus der Natur in seine Bilder trug. Nicht die sengende Sonne des Orients und sein brennendes Farbenspiel, wie es Decamps am liebsten in einen halbgeschlossenen Raum fing, von rissigem Mauerwerk abprallen ließ und in einem Helldunkel von tiefer Gluth fast in's Gewaltsame trieb. In den Bildern Marilhats ist ein zarteres aber voll

und in die Weite ergossenes Licht, der flimmernde Glanz des Südens zu feinem Maß gemildert und die ganze Natur wie getränkt davon. Daher schildert er nicht nur die Stimmung des heißen Mittags, sondern ebenso gern die kühle Morgendämmerung und das sanfte Zwielicht des Abends. Ueberhaupt spricht sich in seiner Darstellung keine übermächtige Individualität aus, welche auch aus einer stillen Natur die Gährung einer tief erregten Phantasie hervorblitzen ließe. Ihm war diese Eigenschaft der Romantiker fremd, und an ihre Stelle trat jene temperirte Kraft, jene harmonische Hingabe an die Realität, die den vermittelnden Talenten eigen ist. Darum zog es ihn auch nicht zu den düsteren schroff erhabenen Seiten der Natur, zu energischen Formen von wilder und einsamer Größe. Auch im Gegenstande suchte er nach einem ruhigen Ebenmaß, gleichsam nach einer heiteren und glücklichen Grundstimmung, die durch die ernste und etwas schwermüthige Stille des Morgenlandes noch durchklänge. Er selber hatte kein energisch durchgreifendes Wesen, keine starken aber einseitigen Eigenschaften, welche der Persönlichkeit einen besonderen Accent geben; sein Charakter war wie sein Talent eine milde Mischung verschiedener und zusammenstimmender Kräfte. Das Ideale am Menschen wie am Künstler war eben dieser Einklang, der überall den heiteren und lichten Grundton fand.

Gleich die ersten Bilder, welche Marilhat nach seiner Rückkehr in den Salon von 1834 brachte, zumal „der Platz von Esbekich in Cairo", erregten großes Aufsehen. Decamps hatte kurz vorher die Natur Kleinasiens, von der man bislang nur eine mährchenhafte Vorstellung gehabt, in ihrer Realität erschlossen; nun brachte Marilhat Stadt und Land von Aegypten in seiner dem europäischen Auge ungewohnten Lichtfülle. Doch haben die Bilder aus dieser ersten Zeit noch nicht den milden und goldenen Ton, der die späteren auszeichnet; sie zeigen eine in's Röthliche spielende zu heftige Gluth, außerdem ein gewaltsames Impasto, das an die Romantiker erinnert. Noch suchte der Maler und war erst auf dem Wege das Richtige zu finden. Worauf er sich indeß schon damals verstand, das war die schöne Wahl und Gruppirung der Linien, die Wolordnung ohne prunkenden Formenaufwand, die Sicherheit der Zeichnung in der Vegetation, den Erdmassen und der Architektur, endlich die Harmonie klangreicher Lokalfarben in warmem Lichte. Und zwar in gleichem Maße in den Landschaften aus dem Orient wie in denen aus der Auvergne und der Provence (z. B. Ruinen von Balbeck, Ernte in der Provence, Brücke des Gard). Er ging dann

zu einer feineren Ausführung des Details und zu einer einfacheren Behandlung über, gerieth aber dabei etwas in's Trockene und Geschnittene (Ruinen einer Moschee in Kairo; Karavane in den Ruinen von Balbeck von 1840). Eine kurze Zeit war er sogar in Gefahr, bei einem römischen Aufenthalt durch den Einfluß Aligny's in die klassische Landschaft zurückzufallen. Allein seine ächte Naturempfindung und das malerische Element gewannen rasch wieder die Oberhand. Wenn er nun auch in der Vollendung bis zum Uebermaß sorgsam blieb, so faßte er doch lebendiger noch als früher die Natur in ihrer vollen Wahrheit und zugleich in der Poesie ihres Lichtes. Es sind seine besten Werke, die in diese letzten Lebensjahre fallen, namentlich die acht Bilder der Ausstellung von 1844. Darunter sowol Landschaften aus seiner Heimath, deren eine das Wehen und Brausen sowie die fahle Luft des einbrechenden Gewitters, die andere eine herbstliche Stimmung höchst wirksam versinnlicht, als solche aus dem Orient mit den verschiedensten Lichtwirkungen. In der „Erinnerung an die Nilufer" (bei Herrn de Janzé in Paris) bricht die Nacht eben ein; geheimnißvolle Ruhe liegt über dem Fluß, durch den eine Büffelherde schwimmt, und das letzte Licht des Tages streift einen Palmenwald, der am Horizont sich im Wasser spiegelt. Die „ägyptische Stadt in der Dämmerung" (bei Herrn Cottier in Paris), auf unermeßlich sich ausdehnendem Plan liegt eingehüllt in jenem heimlichen Abendlicht, das, wenn die Sonne eben hinab ist, die Erde mit ihren Schatten umspinnt. Dagegen zittert über den „syrischen Arabern auf der Reise" (nach der Schweiz gekommen) die glühende Hitze des Mittags. Fast farblos ist in dem verzehrenden Licht des Südens der Himmel und der leisbewegte Horizont. Ein paar Reiter auf Kameelen nebst Pilgern zu Fuß und einem Büffel, die sich dunkel vom hellen Grunde abheben, ziehen die Sonne im Rücken, wie geschlagen von der Gluth und in sich versunken, mühsam ihre Straße. Die sengende Luft und der fast weiß leuchtende Glanz des orientalischen Himmels sind so lebendig nicht wieder vergegenwärtigt worden.

Bei aller Wahrheit regen die Landschaften von Marilhat den Beschauer zu träumerischen Empfindungen an, weil sie ihm die Stimmungen des atmosphärischen Lebens ins Milde und Harmonische abgedämpft mittheilen. Freilich ging in diesem freien Spiel der Töne, in ihrer zarten Abstufung der Maler zu weit — wie er denn auch lange und mit mannigfachen Mitteln an seinen Bildern arbeitete — und verfehlte dadurch nicht selten die Frische und Kraft der Wirkung. —

Decamps und Marilhat waren die Urheber und Begründer der orientalischen Landschaft, und unter ihrem Einfluß stehen alle ihre Nachfolger. Einige derselben und vor Allem den eigenthümlichsten, Fromentin, haben wir schon beim Sittenbilde kennen gelernt, da wie öfters bemerkt in der morgenländischen Natur die Figuren ein wesentliches Element bilden. Einzelne, die sich vorwiegend mit der Landschaft abgegeben haben, sind hier noch zu nennen. Auch sie zeigen den gemeinsamen Charakterzug, daß sie auf volle Naturwahrheit ausgehen und mit der realen Bedingtheit der Erscheinung den Duft und Schimmer der südlichen Luft, die Gluth der Lokalfarben zu vereinigen streben. Dabei wird das Frembartige und Seltsame jener fremden Länderstriche oft absichtlich hervorgehoben. So malt Narciße Berchère (geb. 1822), einer der Besten, der insbesondere unter der Einwirkung von Marilhat steht, die Memnonstatuen während der Ueberschwemmung des Nils nach Sonnenuntergang (1859), zwei Granitkolosse in dürrem Sandfeld bei Abenddämmerung oder die Mauern von Jerusalem in öder Umgebung (1866). Charles de Tournemine (geb. 1825) liebt das Spiel der Sonne auf türkischem und arabischem Mauerwerk, das sich hell und freundlich im Wasser spiegelt; seine Landschaften haben einen blonden rosigen Charakter, der immer wiederkehrt. Ernster und mehr auf den edlen Zug der Erdbildungen bedacht sind Belly und Bellel, die schon anderwärts erwähnt sind. Ebenso Edouard Imer, der auch Ansichten aus dem südlichen Frankreich bringt, nur gar zu zart und sanft im Ton. Mehr an die kräftige Weise Decamps' erinnert Henri de Chacaton (geb. 1813). Aus der nicht kleinen Anzahl dieser Orientmaler sind noch hervorzuheben: Auguste Laurens (geb. 1825), der durch die Werke über seine persischen Reisen bekannte Eugène Flandin (geb. 1809), Pierre Huguet und Fabius Brest. Näher an die Architektur hält sich Adrien Dauzats, dessen Bilder sorgfältig in der Form und fein im Ton aber von kleinlicher Behandlung sind.

In jüngster Zeit beginnt die Vorliebe für den Orient etwas nachzulassen; den malerischen Fellahs, Palmen und Minarets begegnet man nun weniger häufig. Man fühlt doch, daß in jene verödete Natur, die von dem Reichthum der Vergangenheit sich nährt, der Puls des Jahrhunderts nur matt hinüberschlägt, und der neueste Realismus behauptet auch darin sein Recht, daß er der bescheideneren Farbe des nächsten Flecks Erde den gleichen Werth zuspricht für das Auge des Künstlers. —

In ganz anderer Weise als Marilhat bewegt sich Camille Corot (1796) in der Mitte zwischen der epischen Größe der klassischen Landschaft und dem lyrischen Charakter des naturalistischen Stimmungsbildes. Er neigt sich mehr dem letzteren zu, wobei er aber den realen Naturausschnitt in ein poetisches Gebilde umwandelt, und behandelt auch die erstere mit freierem Spiel der subjektiven Phantasie. Neben jenen Begründern des Realismus und neben Marilhat nimmt er einen mindestens ebenbürtigen Rang ein, wenn auch seine Kunstweise ihrem Wesen nach keine Schule bilden, keine Nachfolger haben kann. Corot war zuerst in das Atelier von Michallon getreten, der ihn anhielt die Natur mit eigenen Augen gewissenhaft zu studiren. Nach dessen Tode kam er zu V. Bertin, wo er nur seine Zeit verlor, da ihm von vornherein das akademische Wesen der historischen Landschaft widerstrebte. Im Grunde nutzte ihm zu nichts, was er bisher gelernt hatte, als er 1826 seine Reise nach Italien machte. Hier scheint ihm bald aufgegangen zu sein, wofür damals nur wenig Künstler ein Auge hatten: daß nämlich die landschaftliche Natur vor Allem in Massen wirke, sowol der Form als der Farbe nach, wobei das Detail hinter das Ganze, hinter die Bewegung und den Bau der Hauptglieder zurücktrete. Dennoch vernachlässigte er auch die Durchbildung des Einzelnen nicht, wie er denn z. B. bei einem Aufenthalt in Civita Castellana eine große Anzahl von Detailstudien nach Felsen, Bäumen, Büschen und Moosplätzen machte. Seine gemalten italienischen Studien sind durch feste Zeichnung, Wahrheit der Farbe und kräftige Ausführung sehr tüchtig; ein Beweis, daß er seine Kunst zu beherrschen verstand und hinter seiner späteren weichen und unbestimmten Art nicht ein Mangel an Können steckt, sondern eine eigene und ausgebildete Anschauung.

Wenig übrigens gab sich von einer solchen in jenen Bildern kund, die vor und während der ersten Hälfte der dreißiger Jahre in die Salons kamen. Es sind frei komponirte italienische Landschaften, die ein Streben nach rhythmischer Anordnung und stylvoller Form zeigen und daher den Künstler in die Reihe der Aligny und E. Bertin stellten (derartige Bilder in den Museen von Douai und Metz). Das Kolorit ist noch eintönig, trocken und in ein kaltes Grau abgestumpft. Allein Corot, der inzwischen nach Frankreich zurückgekehrt war, setzte nun in der Heimath eifrig seine Studien fort. Mit offenem Auge, das von eigener Empfindung belebt die klassische Brille abgeworfen, durchstreifte er die Provence, die Normandie, das Limousin, Dauphiné, Morvan und Poitou, bis er endlich auf die Um-

gegend von Paris, Ville d'Avray und den Wald von Fontainebleau sich beschränkte. Denn er fühlte sich besonders heimisch in der silberigen Luft, dem blassen feinen Licht dieses Landstriches. Auch in seinen Bildern brach nun, wenn sie gleich noch in den Formen der südlichen Natur sich bewegten, die individuelle Auffassung durch. Noch gibt er ihnen eine historische oder mythische Staffage, einen trunkenen Silen mit neckenden Bacchantinnen (1838), eine h. Familie auf der Flucht nach Aegypten (1840), oder einen Demokrit bei den Abderiten in einer der römischen Kampagna entnommenen Gegend (1841). Allein schon liegt über den klassischen Plänen und Bergen der Schleier einer weichen zitternden Luft, welche die Härte der Formen löst, den Glanz des südlichen Lichtes mildert und die ganze Landschaft durchdringt mit der belebenden Stimmung einer besonderen Tages- und Jahreszeit.

Immer freier wurde nun seine Anschauung wie seine Behandlung. Er verzichtet darauf, den Charakter einer bestimmten Gegend treu wiederzugeben; er benutzt ihre Formen nur, um sein poetisches Gefühl in ihnen wieder- und ausklingen zu lassen. Er bildet die Landschaft um, schafft sie auf's Neue aus seiner Phantasie heraus und versinnlicht vor Allem die stille Feier, den verborgenen Frieden einer heiteren und glücklichen Natur — im lauen Wehen des Westwindes und in der silbernen Klarheit eines gedämpften Lichtes. Der Art sind schon „sein Homer mit den Hirten" und „Daphnis und Chloe" (1846). Aber noch weiter ging er in diesem frei spielenden Verarbeiten seiner Studien und Erinnerungen. Diejenigen aus Italien gingen mit denen, die er täglich aus seinem eigenen Lande aufnahm, eine intime Verbindung ein, beide mischten sich auf die mannigfaltigste Weise; und wenn er in dem Lauf der Jahre mit der französischen Landschaft immer vertrauter wurde, so bewahrte er sich doch die Fähigkeit, die Natur in der Fülle und Größe, in der Festlichkeit zu sehen, die dem Süden eigen ist. Es sind durchaus ideale Landschaften, die aus dieser Mischung hervorgehen, üppig und duftig wie eine Mährchenwelt, aber weder prunkend noch phantastisch. Denn so feenhaft sie sind, es liegt ihnen immer ein gesundes Gefühl der wirklichen Natur zu Grunde. Sie sind das gerade Gegentheil des akademischen Styls. Nun erlöst auch Corot die mythische Staffage aus den steifen Fesseln des klassischen Herkommens. Die Götter und Helden werden zu leichtfüßigen Nymphen, die auf thauigem Grase den Reigen schlingen (so in dem Bilde im Luxembourg) oder den perlmutternen Leib im schimmernden Teiche kühlen, im Grünen sich schmücken, oder unter überhängenden Baumwipfeln ruhen

und so immer dem frohen Gefühl des Daseins sich hingeben. An dem Bau ihrer Formen wäre Manches auszusetzen; aber es ist Leben in ihrer Bewegung, und sie sind die ächten erdgeborenen Geschöpfe dieser glückseligen Landschaft. Wenig mehr liegt nun dem Künstler an dem Reichthum der Erdbildungen, auch weiß man nicht allzu genau, welcher Gattung seine Bäume angehören; aber rings breitet sich ein volles üppiges Laub um kräftige Stämme, über feuchte duftige Wiesen und still gelagerte Seen. Nirgends eine Spur von Kampf, von Noth und Arbeit; ein Boden, der nicht gepflügt und geackert wird, sondern froh und zwecklos eine wuchernde Vegetation treibt.

Was jedoch diesen Bildern ihren besonderen Reiz gibt, das ist die Licht- und Luftstimmung, worin die Natur wie eingewoben erscheint. Corot sieht die Landschaft immer durch einen lichten feinen Nebelschleier, der auch das Nächste in eine duftige Ferne rückt, alle Kontraste sänftigt und alle Lokalfarben in einen Gesammtton von matt grauem Glanze auflöst, wie wenn das Licht durch einen zarten Dunstäther fiele. Daher gelingt ihm auch am besten die ungewisse Helligkeit, die thauige Frische der ersten Morgenfrühe und der zarte Schimmer des einbrechenden Abends. Es ist eine Natur, die mit ihren stillen Wassern und ihrem blassen leicht verhüllten Himmel zwischen Schlaf und Wachen zu schweben scheint und wie ein elyseischer Traum vor dem Auge steht. Fast monochrom ist diese Malerei, aber von einer merkwürdigen Feinheit in der Abstufung der Töne und in der Verschiedenheit ihres Werthes innerhalb der Gleichartigkeit; gleichsam eine Harmonie weniger Klänge mit den zartesten Nüancirungen. Die Behandlung so einfach als möglich, die Farbe nur leicht aufgetragen und in Massen hingewischt, mit vereinzelten stärker aufgesetzten Tönen im Laub und Erdreich. Nichts findet sich hier von der Mühe technischer Versuche. Dagegen geht freilich die Ausführung in's Flüchtige und Skizzenhafte, sie nimmt Form und Farbe etwas gar zu sehr in Bausch und Bogen. Von einer gewissen Manier sind überhaupt die Bilder, namentlich die neuesten, nicht ganz freizusprechen. Es ist ein Verfließen aller festen Gestalt in nebelhaften Duft, ein Verschweben der Vegetation in flockiges wolliges Grau und Grün, das nur durch das Leben in Licht und Luft an die Natur erinnert und sonst wie ein Scheingebilde auf die Leinwand hingehaucht scheint. Daher auch die nahe Verwandtschaft der Bilder, die sich auf einen engen Kreis landschaftlicher Charaktere beschränken. Dies deuten schon die Namen an, welche ihnen Corot und zwar zu wiederholten Malen gibt: Ruhe, Abend,

Idylle, Einsamkeit, Morgenwirkung, Frühling u. s. w.*) Allein in ihrer ganzen Stärke theilt sich unmittelbar die Empfindung des Malers sowie die landschaftliche Stimmung dem Beschauer mit, und versetzt ihn in eine heitere und harmonische Welt. Diese Uebermacht, dieser zwingende Zug der subjektiven Anschauung ist in gutem Sinne und ächt modern; wenn man Corot als den Theokrit oder Horaz unter den Malern bezeichnet hat, so trifft der Vergleich nur halb zu.

Jahre lang hatte Corot zu kämpfen, ehe er zur Anerkennung kam; erst in neuester Zeit hat er über die Künstlerkreise hinaus Freunde und Bewunderer gefunden. Denn wenig Sinn hat das Publikum für eine Kunst, welche den Gegenstand selber nicht fertig und deutlich vor Augen stellt. Aber Corot ließ sich als ächte Künstlernatur nicht irre machen; er ging muthig seinen Weg, unbekümmert um die Meinungen des Tages und getrieben von einer Anschauung, die mit seinem ganzen Wesen verwachsen ist. Denn wie seine Landschaften, so ist auch der Mann; ein ungebrochenes Gemüth von stiller und gelassener Heiterkeit, das abgewendet von den Stürmen und Händeln der Welt nur der Kunst lebt. —

Wieder ganz anders, mit mehr Absicht und Bewußtsein und mit geringerer Eigenthümlichkeit, sucht Louis Français (geb. 1814) das ideale Element mit dem naturalistischen zu verbinden. Er nahm den umgekehrten Weg wie Corot — dessen Schüler er ist — und ging von der nordischen Natur aus, um schließlich bei der italienischen den Ausdruck großer und ernster Wirkungen anzustreben. Auch er sieht die Landschaft, namentlich in seiner früheren Zeit, in besonderen Lichtstimmugen und weiß diese treu zu beobachten; doch hat seine Weise immer etwas Kühles und es gelingt ihm nicht die Empfindung unmittelbar anzuregen. Eines der besten Bilder dieser Art ist sein „November“ (1844): eine Waldallee im bläulichen Abendduft von der ersten Kälte angehaucht. Recht wahr und fein wiedergegeben ist auch sein „Winterausgang“ (1853, im Luxembourg): der Saum eines Waldes mit eben erst aufbrechendem Laub in warmem Abendroth, während der Vordergrund schon in Dunkel sich hüllt. Die Ausführung ist sorgfältig

*) Einige Male hat sich Corot auch in düsteren und tiefgestimmten Landschaften versucht mit Staffage, die einen tragischen oder unheimlichen Vorgang versinnlicht: Zerstörung von Sodom mit der Familie des Loth (zweimal, 1844 und 1857), Macbeth mit den Hexen auf dunkler Haide, Dante und Virgil am Rande des geheimnißvollen Waldes gegenüber den symbolischen Thieren. Doch solche gewaltsame Wirkungen gelingen ihm weniger, und er geräth dabei in's Schwärzliche.

und zierlich, etwas gar zu sauber, die Zeichnung geschickt, aber ohne Breite und das Detail der Massenwirkung nicht genug untergeordnet; die Farbe übrigens hier reicher und voller als sonst. Seine nach italienischen Motiven frei komponirten Landschaften aus den letzten Jahren wollen eine ernste und getragene Stimmung versinnlichen; „Orpheus“ (1863, im Luxembourg), der in einem von sanftem klarem Mondschein übergossenen Cypressen- und Lorbeerwalde seine Eurydice beweint, dann „der heilige Hain“ (1864) mit einem Pan, der einen jungen Hirten die Flöte blasen lehrt in frischer leuchtender Frühlingsluft. Allein diese Poesie gibt sich zu bedeutsam und wird manierirt durch die elegante Erscheinung, die auch hier dem Künstler am Herzen liegt. So vielen Beifall auch diese Bilder gefunden haben, so ist doch ein ächteres Naturgefühl in den einfachen Landschaften, die Français auch jetzt noch bisweilen den Ufern der Seine entnimmt. So noch in einem Bilde von 1866, worin ein kühler Morgennebel vom Wasser aufsteigt und das nahe Buschwerk umhüllt. Nur fehlt es auch hier der Behandlung an Breite und dem Ton an Kraft. —

Zu den Vermittlern gehören endlich noch Lanoue und Anastasi. Hippolyte Lanoue (geb. 1812) ging von der klassischen Landschaft aus und versuchte sich dann wol auch an französischen Ansichten, hat aber seine Stärke in der Darstellung der italienischen Natur, insbesondere der römischen Kampagna. In der Zeichnung der Höhenzüge und Erdbildungen sieht er noch auf Festigkeit der Form, läßt aber von der strengen Trockenheit seiner Vorgänger ab, gibt ohne Aufwand die Einfachheit der realen Erscheinung wieder und ist vor Allem bemüht die Landschaft in ein klares warmes Licht zu tauchen (Ansicht der Tiber von der Aqua Acetosa genommen, von 1864, im Luxembourg). Doch verkleinert er etwas diese große Natur und sucht zu sehr nach feinen Tönen. — Auguste Anastasi (geb. 1819) schildert mit dekorativem Sinn, meistens in aparten Lichtwirkungen, größere Naturausschnitte, die er bald seiner Heimath, bald der holländischen und neuerdings mit Vorliebe der italienischen Natur entnimmt. Er versteht es wol das Feuchte oder Brennende der Atmosphäre, das Sonnenlicht des Mittags oder des Abends, die Unruhe des Sturms oder stillen Morgennebel über die Landschaft auszubreiten, ist aber in der Behandlung immer oberflächlich und nicht selten manierirt im Kolorit. Er ist außerdem bekannt durch seine geschickten Lithographien nach modernen Landschaften.

2.

Der neueste Realismus.

Welch ein entschiedener und rücksichtsloser Realismus den Charakter der neuesten Malerei bestimmt und insbesondere sich in der Landschaft Ausdruck gibt, hat schon das sechste Buch bemerkt. Die nächste beste Natur in ihrem realen Schein zu fassen, das erscheint auch dem jüngeren Geschlecht der Landschafter als das eigentliche Ziel ihrer Kunst. Dabei ist es ihnen nicht mehr, wie den Romantikern, um ein liebevolles Eingehen in das Einzelleben, um ein Erlauschen seiner verborgenen Wirkungen und um jene malerische Behandlung des Details zu thun, die auch im kleinsten Grashalm ein Unendliches erblickt. Sondern ihr Gegenstand ist die volle lebensfrische Gesammterscheinung, der Eindruck, den ein Stück Natur, im Ganzen gesehen, durch die Verbindung der Lokalfarbe mit dem von der Jahres- und Tageszeit eigenthümlich bestimmten Licht- und Luftton macht. Den Schein, das Aussehen der Landschaft, wie sie in der feinen atmosphärischen Hülle als malerische Masse dem unbefangenen Auge sich darstellt, mit täuschender Lebendigkeit wiederzugeben, das ist ihre eigentliche Aufgabe. Sie sind so zu sagen Realisten der Farbe und des Lichts. Es ist ganz richtig, daß der einfache Blick von der Natur immer nur die Gesammtwirkung empfängt, worin alles Detail aufgegangen ist; sie ganz so darzustellen, wie sie gesehen wird, ist das mit unläugbarem Geschick durchgeführte Princip der jungen Schule. Daher kümmert sie sich nicht um die Linie noch um die plastische Durchbildung der Formen. Sie sieht Erde, Vegetation und Wasser hauptsächlich als Ton auf der hellen Luft, dessen körperhafte Dunkelheit das Licht aufnimmt und gebrochen zurückgibt. Auch sucht sie nicht durch den Ausdruck der elementaren Stimmungen unmittelbar auf die Empfindung zu wirken; nur das Leben will sie versinnlichen, das aus der Landschaft selber den Beschauer anweht.

Dieser Anschauung ist nicht minder wie der romantischen jeder unscheinbare Winkel willkommen. Was der Tourist als „schöne Gegend" bewundert ist ihr im Grunde ein Greuel. Ein Strauch mit etwas Wiese und Weg, ein Sumpf mit Gräsern und Gestrüpp, verkrüppelte zerfaserte Bäume am träge schleichenden Bach, ein Grasplatz mit Niederholz, ja ein scholliges Ackerfeld oder ein Straßengraben mit Unkraut und Gänseblumen: das genügt zur Noth oder vielmehr erst recht, um das heimliche

Aufleben der Natur im Lichte gleichsam auf frischer That zu ertappen. Der kleinste gewöhnlichste Fleck hat unendlichen malerischen Reiz durch sein Spielen und Schweben in dem Schleier der nordischen Luft, in tagiger Helle, nebeliger Morgenfrische, stiller Abenddämmerung, schwülem Gewitterdunst, leise rieselndem Regen. Doch soll deßhalb der Stoff der Dinge nicht in Duft zerfließen, nicht vom Licht durchglänzt und verzehrt sein, vielmehr in seiner leiblichen Dichtigkeit dem Auge fühlbar werden. Besonders beliebt ist nun was die alten Meister eher vermieden: das frühlingsfrische oder sommerlich satte Grün der Vegetation, das in lebhafter Saftigkeit in feuchter Luft der Wahrheit so nahe als möglich kommt.

Jene Verbindung des körperhaften Scheins mit dem leichten Flor der atmosphärischen Hülle ist nur durch die feinste Beobachtung und das richtige Verhältniß der verschiedenen Töne, der Licht- und Schattenwirkungen zu erreichen. In der That besteht hierin die Stärke dieser Landschafter. Selbst die Formen — immer als Massen — wissen sie durch die Abstufung der Luftschichten und durch die sichere Nüancirung der Tinten deutlich herauszuheben. Auch die Behandlung hat es darauf abgesehen, die erste Frische des Natureindrucks mit raschem Griff abzupflücken. Wie sich in dem Festhalten einer wie ein Nebelhauch vorüberziehenden Luftstimmung das malerische Talent zeigen will, so auch in dem kecken flotten Vortrag, der nur aus einer gewissen Entfernung gesehen die täuschende Wirkung der Natur erreicht, während für das nahe Auge alle Töne unentwirrbar durcheinander schwirren. Daher in fast allen Bildern dieser jungen Schule eine skizzenhafte Flüchtigkeit, eine nahezu dekorative Darstellungsweise, die sich zwar nothwendig aus jener Anschauung ergibt, aber doch übertrieben wird und jene zum Kunstwerk erforderliche Vollendung, die auch hier möglich ist, vermissen läßt. Dennoch geht durch diese Landschaften ein ächt künstlerischer Zug. Denn so genau sie sich auch an die Realität halten wollen, sie bringen doch zugleich — wenigstens in den besseren Fällen — was in ihr poetisch ist zur Erscheinung: sie sehen auch im dürftigsten Ausschnitt ein harmonisches Ganzes, ein solches zumal, das in der intimen Berührung mit Licht und Luft aufzuathmen, Seele und Bewegung zu haben scheint. Und darin besteht doch das eigentliche Leben der Landschaft.

Es sind ihrer eine gute Anzahl, die in dieser Gattung Talent und Geschick bewährt haben, und noch immer tauchen neue Kräfte auf, die wenngleich den schon bekannten nicht ganz ebenbürtig doch der Beachtung werth sind. Ich muß mich begnügen, die Namhafteren anzuführen, und auch

auf diese näher einzugehen wäre nur ermüdend. Auf keinem Felde der modernen Malerei sehen sich die Meister, bei kleinen Unterschieden, so ähnlich wie auf diesem; denn die Grundzüge der Anschauung wie der Behandlung sind bei allen dieselben, und die Naturwahrheit auf eine bestimmte Weise zu erreichen ist das gemeinsame Ziel.

An der Spitze steht unbestritten — neben Courbet, von dem schon die Rede war — François Daubigny (geb. 1817). Er trat schon Anfang der dreißiger Jahre auf, kam aber erst Anfang der fünfziger Jahre zum vollen Gebrauch seiner Kraft. Die Bilder dieser Zeit, der ländlichen Umgebung von Paris oder dem Departement der Isère entnommen, geben mit überzeugender Wahrheit die erste Frische eines einfachen Natureindrucks, in schlichter flüssiger Behandlung, die das Detail noch nicht ganz zurückdrängt. Auf starke überraschende Wirkungen ist es keineswegs abgesehen, sondern auf den klaren Ausdruck der Stimmungen, welche die Landschaft selber für ein empfängliches Auge mit sich bringt; und zwar nur auf solche, die bei friedlichem Wetter von Tag zu Tag wiederkehren, sei es thauige Morgenkühle oder stille milde Mittagsluft. Der Art sind die Ernte von 1852 (in den Tuilerien), eine Ansicht von den Seineufern (im Museum von Nantes) und der Teich von Gylien von 1853 (im Schloß von St. Cloud). Rasch gelangte nun Daubigny zu der Freiheit der Behandlung, die ihn kennzeichnet und in seiner besten Zeit ohne Manier das Scheinen eines anspruchslosen Naturganzen in Licht und Luft merkwürdig zu packen weiß. Auch in der Wahl seiner Motive ist er nun noch naiv. Was er darstellt ist doch immer ein anmuthiges Stück von leis bewegtem Erdreich, vollem Laubwerk auf Wiesplätzen oder an klaren spiegelnden Bächen mit einem hellgrauen duftigen Wolkenspiel, das im Norden an linden Tagen so häufig ist. Oft scheint es ihm nur um das bloße Abbild einer solchen Landschaft zu thun. Aber er läßt das gedämpfte Sonnenlicht Fluß und Rasen streifen, den lauen Frühlingswind durch die Bäume wehen, tränkt Form und Farbe mit dem zarten Duft der Atmosphäre und theilt so dem Beschauer gleichsam die eigene Empfindung der Natur mit, wie ihr am heißen Mittag, am stillen Abend zu Muthe ist. So ist z. B. die volle Helligkeit des Tages in einheitlichem Ton bei doch kräftiger Lokalfarbe über „die Schleuse in dem Thal von Optevoz" (1855, im Luxembourg) ausgegossen; ein Bild von höchst anmuthiger friedlicher Stimmung, auch in den Schatten von wohlthuender Klarheit und Frische. Der durchschlagende Erfolg, den er dann im Salon von 1857 hatte, machte ihn zum Führer der

realistischen Schule. Von den Bildern jener Ausstellung ist „der Frühling" im Luxembourg: nichts weiter als ein in die Tiefe sich ausbreitendes noch grünes Kornfeld mit blühenden Apfelbäumen. Allein so treffend ist der Boden in die Ferne abgetönt, das Grün im blassen Mittagslicht so weich und schimmernd und frisch, daß der Blick tief hineingezogen wird und man sich voll heiterer Gedanken darin ergehen möchte. Ein anderes Bild dagegen, eine Landstraße mit Obstbäumen und einer Lämmerherde nach Sonnenuntergang, war ansprechend durch die tiefe und kräftige Abendstimmung. Daneben freilich fand sich ein „Schlag von Pappeln", der höchstens durch seine Naturwahrheit anziehen konnte. Auch die Bilder von 1859, namentlich „die Ufer der Oise" haben noch jenen harmlosen Reiz. Doch streift schon die skizzenhafte Behandlung die äußerste Grenze. Noch ist sie berechtigt, da sie die Form der Dinge wenigstens durch die feine Abstufung der Töne anzeigt, wenn auch die Behandlung in breit aufgesetzten, oft nur leicht hingeriebenen Tinten alles Detail in einförmige Massen zusammenfaßt.

Neuerdings geht Daubigny in dieser Weise noch weiter. Er hat nur noch eine entschiedene Gesammtwirkung im Auge, die wie Ein voller starker Ton in den Beschauer einschlagen soll. Nun sucht er auch Stimmungen auf, die wenngleich in der Natur häufig doch in die Malerei bisher kaum Eingang gefunden, und wählt dazu nicht selten einen Naturausschnitt, der vollkommen reizlos ist und sicher keinen Wandersmann zum Verweilen einladen würde. Eine Schafhürde auf scholligem Stoppelfeld bei einbrechender Nacht, ein elendes Dorf am abhängenden Rand eines schmutzigen Baches in später Dämmerung (beide 1861), ein Mondschein durch düstere Wolken auf ödes Haideland mit ein paar Hütten (1865); Landschaften, die nur durch die Kraft des Tons, die Energie der Gesammtstimmung wirken wollen, auch auf den zurücktretenden Beschauer diese Wirkung nicht verfehlen, aber aus der Nähe gesehen nichts weiter sind als eine unterschiedslose Masse fett und breit hingesetzter Pinselstriche. Mitunter kehrt der Maler zu einer freundlicheren Natur zurück, namentlich zu den grünen Ufern der Oise, wo sich runde volle Bäume im stillen Wasser spiegeln und über den saftigen Wiesen die Ruhe sommerlicher Lüfte liegt. Solche Stimmungen, den Abglanz einer licht- und farbenvollen Natur, weiß er frisch wie immer mitzutheilen, wenn auch nun die Behandlung Form und Gestalt der Dinge allzusehr verschwemmt. —

Keiner der Uebrigen kommt Daubigny gleich. Charles Leroux (geb. gegen 1808), der ungefähr gleichzeitig mit ihm auftrat, gibt mit rauhem

Vortrag die nackte Naturwahrheit, meistens die unerquickliche Gegend öder Haiden- und Dünenstriche. — Charles Busson dagegen, der ebenfalls die ausgedehnte Haidenfläche gern zum Vorwurf nimmt, weiß durch den einfachen Zug ihrer Linien sowie durch das Spiel schöner Beleuchtungen eine poetische Wirkung zu erreichen. Bisweilen malt er ein bloßes Stimmungsbild, Nebel, die bei untergehender Sonne über eine sumpfige Wiese aufsteigen; doch schildert er auch reichere an sich schon freundliche Landschaften. — Kräftig im Kolorit und recht lebendig in den Lichtwirkungen sind die Bilder — z. B. Sommerabend an der Seine — von Léon Villeveille (1826—1863). Adolphe Appian sucht Tiefe der Stimmung mit starkem Licht zu verbinden und mit fettem pastosen Vortrag überraschende Effekte zu erreichen. — Eugène Lavieille hält sich namentlich an den Wald von Fontainebleau und die Umgebung von Barbison und sieht gern die grüne Waldnatur in dem feinen Tone eines verschleierten Lichtes. Doch malt er sie auch in der schwermüthigen Hülle dichter Winternebel und alt gelagerten Schnees. — Emile Lambinet (geb. 1808) versteht sich besonders auf das leuchtende Grün saftiger Sommerlandschaften, die er wol auch in Holland, in der Umgegend von Delft aufsucht; mit kecker entschiedener Farbe trifft er das in den geschlossenen Wald einfallende Licht. — Umgekehrt schildert Francis Blin (1827—1866) die weiten Horizonte grüner sumpfiger Ebenen und Moorlande mit dem leisen Wechsel ihrer Erdbildung, ohne alle Staffage, in kaltem Morgenlicht oder in der fahlen Helle nach dem Sturm, immer das Bild öder Einsamkeit; oder einen ausgefahrenen Landweg mit Wassertümpeln nach dem Gewitter. Doch hat er sich in jüngster Zeit zu einer anmuthigeren Natur bekehrt, und zum Ausdruck heimlich friedlicher Stimmungen. So in der „alten Mühle zu Guildo“ am gewundenen Bach im grünen Walde, und in dem „Sommerabend in Sologne“ am mit Schilf und Buschwerk umwachsenen Teich. — Hector Hanoteau stellt wol gern ein mannigfaltigeres Ganzes dar, begnügt sich aber mit fermer markiger Behandlung die Natur genau so wiederzugeben wie sie ihm vor Augen steht, ohne in ihre feineren Stimmungen einzudringen. — Henri Harpignies legt auf den körperhaften Schein der Dinge und auf die Lokalfarbe den Nachdruck und erreicht dergestalt energische Wirkungen, läßt es aber am Duft der Atmosphäre fehlen. Er entnimmt mitunter seine Vorwürfe der römischen Kampagna, breitet aber auch darüber den grauen schweren Himmel des Nordens aus und ist doch für diese Natur in der Zeichnung allzu flüchtig. — Dagegen taucht Georges

Castan (ein geborener Genfer) seine Landschaften in eine warme durchsichtige Lichtfülle ein, so daß sie oft in allzu eintönigem Glanze schimmern. Henri Nazon geht noch weiter in starken zur Gluth gesteigerten Lichtwirkungen und wird in diesem Uebermaß manierirt, auch durch die Behandlung, welche mit leicht nebeneinder gesetzten Tönen die Leinwand kaum bedeckt. Bisweilen mischt er noch ein phantastisches Element ein, indem er z. B. kahle zerzauste Bäume — wie eine Anzahl Besenreiser — von einem gelbleuchtenden Himmel abhebt. — So sucht auch Antoine Chintreuil durch ungewöhnliche Effekte oder durch das Spiel des Lichts auf dem dürftigsten Fleck Erde zu überraschen. Bald schildert er eine Morgendämmerung über einer unwirthlichen Landschaft, durch deren verwetterte Bäume der austobende Sturm noch braust, bald ein Stück Wiese mit Gebüsch im ärgsten Hagelschauer; bald Sonnenlicht auf einem Kartoffelfeld, bald die Frühsonne, die den Thau von den Grashalmen zehrt. — Amédée Baudit endlich und Hector Allemand wählen bisweilen reichere Ansichten, legen aber gleichfalls allen Werth auf das Ertappen einer augenblicklichen Stimmung. — Mit allen diesen ist indessen die Gruppe noch nicht erschöpft; ich nenne noch Alex. Barbier (1789—1864), Charles Baroux, Léon Flahaut, Paul Colin und von jungen Talenten der letzten Jahre Emmanuel Lansyer und Camille Guigou.

Eine kleinere Anzahl folgt derselben naturalistischen Anschauung, bemüht sich aber das Detail fleißiger und sorgfältiger durchzubilden; doch überragen sie deßhalb keineswegs jene anderen an malerischer Wirkung noch an Treue des Gesammteindrucks. Unter diesen war Einer der Tüchtigsten Eugène Desjobert (1817—1863), der Bestimmtheit der Form in der Erdbildung und Vegetation mit der elementaren Stimmung bis zu einem gewissen Grade zu vereinigen wußte. Dabei suchte er eine solche Natur auf, die noch einen gewissen Reiz hat, namentlich die fetten Triften der Normandie. Zu seinen besten Bildern gehört das im Luxembourg, „die Landschafter" (1861): ein hochgewachsenes Waldesdickicht, worein in warmen Streifen und Lichtflecken die Sonne fällt, mit Staffage von Malern. Anziehend ist auch ein Bild aus demselben Jahre, das uns zwischen blühenden Apfelbäumen auf eine sonnenbeschienene in die Ferne sich verlierende Wiese blicken läßt. — Aehnlich geht Jules Dussaussay auf mehr gleichmäßige Durchbildung von Form und Farbe aus. Er erreicht dann und wann mit den einfachsten Motiven eine poetische Wirkung; so mit einem Sumpf mit Wasserpflanzen in verhüllter Morgensonne (1861), oder einem Dorf in Abendbeleuchtung

(1866). — Bemerkenswerth in dieser Art ist noch Edouard Cibot, der uns früher schon unter den Figurenmalern bei den „halben" Romantikern begegnet ist, dessen landschaftliche Leistungen aber unbedingt erfreulicher sind. — Karl Bodmer endlich, ein geborener Züricher, bekundet viel Geschick in der Darstellung des dichtgewachsenen Innenwaldes mit einbrechendem Sonnenlicht; nicht leicht thut es ihm in der Zeichnung der Baumstämme und der Kenntniß der verschiedenen Baumgattungen ein Anderer zuvor.

Doch genug und vielleicht schon zu viel. So interessant die Werke dieser Maler für den Beschauer sind, da sie die Natur gleichsam in einem neuen Lichte zeigen, so ermüdend ist es sie herzuzählen. Auch entzieht sich ihre Eigenthümlichkeit der beschreibenden Feder. Ihre Menge wächst und wächst, und wol keine Zeit hat so wie die jetzige binnen wenigen Jahren die Landschafter schaarenweise entstehen sehen. Mit der Behendigkeit leichter Truppen haben sie sich über das Gebiet der modernen Malerei ausgebreitet und nun — wer könnte es läugnen? — ihre besten Plätze eingenommen. Diese hat sich auf allen Feldern des nur irgend darstellbaren Lebens umgethan, Mythe und Wirklichkeit, Dichtung und Gedanken, Vergangenheit und Gegenwart in ihren Gesichtskreis genommen; andrerseits alle Arten, die Welt in Form und Farbe zu sehen, an sich selber in einigen Jahrzehnten wieder durchgemacht. Schnell lebt die Zeit und hat die Kunst in ihrem Fluge mitgezogen. An welches Ziel aber ist schließlich die französische Malerei angelangt? In der letzten Phase ihrer Entwickelung, das ist unbestreitbar, hat sie es nur in der Darstellung des Land- und Bauernlebens sowie der Landschaft zu einiger Meisterschaft, zu einem künstlerischer Ergebniß gebracht. Ermüdet von dem Wettkampf der Kulturinteressen, übersättigt von den gewürzten Gerichten einer verfeinerten Bildung und Gesittung, zerfetzt von dem Bruch des Menschen mit der Vergangenheit, erschöpft von der Arbeit zu dem neuen Weltbau Steine zu tragen — hat sie sich endlich in den Schooß der Natur geflüchtet. Wer wollte sie deßhalb schelten, so lange die neue Zeit keine Ideale hat, die in Bildern sich verkörpern?

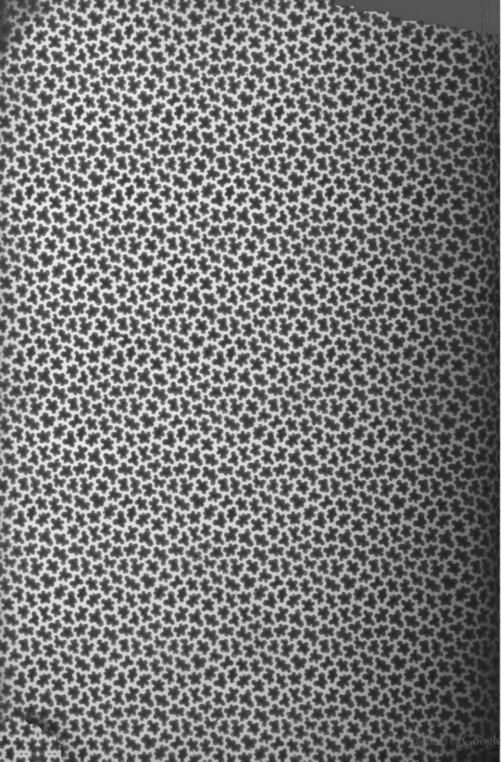
Nichts mehr scheint ja jetzt der Kunst zu bleiben als die Wahrheit der Natur in ihrem ungebrochenen Einklang und die Genialität der subjektiven Anschauung, welche jene zu entdecken und mit sicherer Hand zu

packen vermag. Offenbar, diese beiden stehen sich nun fast wie Feinde gegenüber, die wahre Vermittlung fehlt noch. Allein gerade in dem eng beschränkten Kreise der Landschaft treffen beide auf einen Moment glücklich zusammen. In den besten jener französischen Werke durchdringt sich der Naturschein mit der subjektiven Phantasie zu einer harmonischen und seelenvollen Stimmung, worin die Wirklichkeit farbig aufleuchtet und zugleich dem in sich verschlossenen Gemüth des Menschen die Zunge löst. Wie? Wenn hier der erste Laut des Einklangs sich fände zwischen Welt und Individuum, den die Gegenwart tiefer und ernster als irgend eine frühere Zeit zu verwirklichen trachtet? Wenn jene Landschaft, die der letzte Nachhall einer nun austönenden Kunstepoche zu sein scheint, das erste Vorzeichen wäre der beginnenden Versöhnung? Die erste Gewißheit, daß der Mensch nun in der Wirklichkeit seine ewige Heimath, seinen Himmel und seine Götter finden werde? Bisher hat die Landschaft immer die Perioden der Malerei geschlossen. Sollte sie in unserer Zeit berufen sein eine neue einzuleiten? Unmöglich wäre das nicht, da die Gegenwart in allen Dingen so ganz anders beginnt, als alle Vergangenheit. Wenig mehr hat die moderne Welt mit der Versinnlichung übersinnlicher Ideen zu schaffen, und die moderne Kunst will nichts sein als der aus einem glücklichen Geiste geläuterte Schein der Wirklichkeit. Das Moderne in diesem Sinne hat sein unendliches Recht, ein ebenso großes, als je das Klassische und das Romantische hatte. Wäre aber dazu in Frankreich die Landschaft der erste kleine Anfang, so müßte ihm bald als neuer Gegenstand der Kunst folgen die veredelte Wirklichkeit des menschlichen Daseins — und hierzu allerdings sind unter dem jetzigen Staatswesen und der gegenwärtigen Gesittung wenig Aussichten.

Namenregister.

Die vorgerückten Namen bezeichnen die französischen Maler von 1789 bis auf die Gegenwart, die eingerückten die Künstler anderer Epochen, Dichter, Historiker u. s. f.

Druck von G. Grumbach in Leipzig.



Digitized by Google